

2149

MIA
NTE
LE
TICE
BLICII
ISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu”

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar :

— Nicolae Balotă: Scriitorul și
circulația valorilor în cultura con-
temporană

— Ov. S. Crohmăniceanu: Vasile
Voiculescu

— I. C. Chișimia: Străvechi sub-
strat popular oral și continuitatea
în literatura scrisă

— Adrian Marino: Noțiunea de
valoare în literatura comparată

TOM 22

4

1973

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

<i>Redactor responsabil :</i>	AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
<i>Redactor responsabil adjunct :</i>	M. Novicov
<i>Membri :</i>	ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA I. C. CHIȚIMIA OVIDIU PAPADIMA PAUL CORNEA AL. SĂNDULESCU NICOLAE BALOTĂ STAN VELEA MARIN BUCUR ELENA PIRU GEORGE MUNTEAN GHEORGHE PIENESCU
<i>Secretar de redacție :</i>	BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de § 4, — ; FF20. — ; £ 0,10. —

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boite postale 2001-telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001-telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară”.

Studii

	<u>Pag.</u>
NICOLAE BALOTĂ, Scriitorul și circulația valorilor în cultura română contemporană. Circulație intraliterară și interliterară a valorilor.	525
OV. S. CROHMĂLNICEANU, Vasile Voiculescu.	539
I. C. CHIȚIMIA, Străvechi substrat popular-oral și continuitate în literatura scrisă.	557
ADRIAN MARINO, Noțiunea de valoare în literatura comparată.	565
MICHAELA ȘCHIOPU, Receptarea neorealismului în România.	571
ECATERINA MIHĂILĂ, Metode noi în critica literară.	587

Dicționar de critică literară

NICOLAE BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, AL. SÂNDULESCU, MARIAN VASILE	599
---	-----

Puncte de vedere

MARIN BUCUR, Semnificația modernă a poemului	613
MIHAI NOVICOV, Literatura comparată și slavistica.	621

Note și comentarii

MIRCEA ANGHELESCU, Din nou despre „Cronica Bălăcenească”	629
MIHAI VORNICU, Heliade și poezia ruinelor.	631
STANCU ILIN, Amintirea lui Ioan Slavici	634
G. PIENESCU, Traduttore — traditore	636
DINUȚA MARIN, N. Iorga și creația populară în revista „Floarea darurilor”	637

Revista revistelor

GEORGE MUNTEAN, Revista „arhivei”, 1973.	643
MIHAI NOVICOV, Neohelicon, 1973, 1, 2	645

Recenzii

- DUMITRU VELCIU, *Miron Costin, Interpretări și comentarii*, Ed. Minerva, („Universitas”) 1973, (*Mircea Anghelescu*); EUGEN TODORAN, *Eminescu*, Ed. Minerva 1972 (*Gh. Ceașescu*); GEORGE MUNTEANU, *Hyperion*, 1, *Viața lui Eminescu* Ed. Minerva 1973 (*Gh. Ceașescu*); ION TALOȘ, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Ed. Minerva, 1973 (*Dana Popescu*); CORNELIA ȘTEFĂNESCU, *Momente ale romanului*, Ed. Eminescu, 1973 (*Stan Velea*); LADISLÁS GÁLDI, *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972 (*Gabriela Duda*); SAȘA PANĂ, *Născut în '02*, Ed. Minerva, 1973 (*Marin Bucur*); ION ZAMFIRESCU, *Panorama dramaturgiei universale*, Ed. Enciclopedică, 1973 (*Pandele Rodica*); A. E. BACONSKY, *Panorama poeziei universale contemporane*, Ed. Albatros, 1973 (*Mihai Novicov*); STUDII RECENTE DE ISTORIA LITERATURII HISPANO-AMERICANE (*Domnița Dumitrescu*) 647

Cărți noi

- (M. NOVICOV, LUMINIȚA BEIU-PALADI, MIRCEA ANGHELESCU, DANA POPESCU, NICOLAE MECU) 677
 „Editura Albatros”: *Literatura de informare pentru tineret (Virgiliu Ene)* 687

Actualitatea științifică

- (GEORGE MUNTEAN) 691
 Profilul „Revistei de istorie și teorie literară” 695

Sommaire

Études

	<u>Page</u>
NICOLAE BALOTĂ, L'écrivain et la circulation des valeurs dans la culture roumaine contemporaine. Circulation intra- et inter littéraire des valeurs	525
OV. S. CROHMĂLNICEANU, Vasile Voiculescu.	539
I. C. CHIȚIMIA, Ancien substrat populaire-oral et continuité dans la littérature écrite.	557
ADRIAN MARINO, La notion de valeur dans la littérature comparée.	565
MICHAELA ȘCHIOPU, La réception du néo-réalisme en Roumanie	571
ECATERINA MIHĂILĂ, Nouvelles méthodes dans la critique littéraire. . .	587

Dictionnaire de critique littéraire

NICOLAE BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, AL. SÂNDULESCU, MARIAN VASILE	599
---	-----

Points de vue

MARIN BUGUR, Signification moderne du poème.	613
MIHAI NOVICOV, La littérature comparée et les études slaves	621

Notes et commentaires

MIRCEA ANGHELESCU, Encore sur la „Chronique des Bălăceanu”	629
MIHAI VORNICU, Héliade et la poésie des ruines	631
STANCU ILIN, Le souvenir de Ioan Slavici	634
G. PIENESCU, Traduttore—traditore	636
DINUȚA MARIN, N. Iorga et la création folklorique dans la revue „Floarea darurilor”.	637

Revue des revues

GEORGE MUNTEAN, <i>Revista arhivelor</i> (Revue des archives), 1973	643
MIHAI NOVICOV, <i>Neohelicon</i> , 1973, 1, 2, ...	645

Comptes rendus

DUMITRU VELCIU, Miron Costin, <i>Interprétations et commentaires</i> , Ed. Minerva, 1973 („Universitas”) (<i>Mircea Anghelescu</i>); E. TO-DORAN, <i>Eminescu</i> , Ed. Minerva, 1972 (<i>G. Ceașescu</i>); GEORGE MUNTEANU, <i>Hyperion</i> , Ed. Minerva, 1973 (<i>G. Ceașescu</i>); ION TALOȘ, <i>Le Maître Manole. Contribution à l'étude d'un thème folklorique</i> , Ed. Minerva, 1973 (<i>Dana Popescu</i>); CORNELIA ȘTEFĂNESCU, <i>Moments du roman</i> , Ed. Eminescu, 1973 (<i>Stan Velea</i>); LADISLAS GÁLDI, <i>Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga</i> , Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972 (<i>Gabriela Duda</i>); SAȘA PANĂ, <i>Né en '02</i> , Ed. Minerva, 1973 (<i>Marin Bucur</i>); ION ZAMFIRESCU, <i>Panorama de la littérature dramatique universelle</i> , Ed. Enciclopedică, 1973 (<i>Pandele Rodica</i>); A. E. BACONSKY, <i>Panorama de la poésie universelle contemporaine</i> , Ed. Albatros, 1973 (<i>Mihai Novicov</i>); <i>Etudes récentes d'histoire de la littérature hispano-américaine</i> (<i>Domnița Dumitrescu</i>)	647
---	-----

Livres nouveaux

(M. NOVICOV, LUMINIȚA BEIU-PALADI, MIRCEA ANGHELESCU, DANA POPESCU, NICOLAE MECU)	677
Ed. „Albatros”: <i>Littérature d'information pour la jeunesse</i> (<i>Virgiliu Ene</i>)	687

Actualité scientifique

(GEORGE MUNTEAN)	691
Le profil de la „ <i>Revista de istorie și teorie literară</i> ” (Revue d'histoire et de théorie littéraire)	695

Исследования

- НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Писатель и обращение ценностей в современной румынской культуре. Внутреннелитературное и межлитературное обращение ценностей 525
- ОВ. С. КРОХМЭЛНИЧАНУ, Василе Войкулеску 539
- И. К. КИЦИМИЯ, Древний устный народный субстрат и преемственность в письменной литературе 557
- АДРИАН МАРИНО, Появление „ценности” в сравнительной литературе 565
- МИХАЕЛА ШКИОЛУ, Восприятие неореализма в Румынии 571
- ЕКАТЕРИНА МИХАИЛЭ, Новые методы в литературной критике . . . 587

Словарь литературно-критических терминов

- НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, МАРЧЕЛ ДУЦЭ, РАДУ ХЫНКУ, АДРИАНА МИТЕСКУ, ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, МИХАЙ НОВИКОВ, ДИНУ НИЛЛАТ, АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, МАРИАН ВАСИЛЕ 599

Точки зрения

- МАРИН БУКУР, Современное осмысление поэмы 613
- МИХАЙ НОВИКОВ, Сравнительная литература и славистика . . 621

Заметки и комментарии

- МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Слова о „Бэлэчанской летописи” 629
- МИХАЙ ВОРНИКУ, Эпика и поэзия развалин 631
- СТАНКУ ИЛИИ, Памяти Иоана Славича 634
- Г. ПИЕНЕСКУ, Traduttore—traditore 636
- ДИНУЦА МАРИН, Н. Йорга и народное творчество в журнале „Флоаря дарурилор” 637

Журнал журналов

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Журнал архивов, 1973	643
МИХАЙ НОВИКОВ, Неохеликон, 1973, 1—2	645

Рецензии

ДУМИТРУ ВЕЛЧУ, <i>Мирон Костин</i> , Разборы и комментарии, Изд. „Минерва”, („Universitas ”), 1973 (<i>Мирча Ангелеску</i>); Е. ТОДОРАН, <i>Эминеску</i> , Изд. „Минерва”, 1972 (<i>Г. Чаушеску</i>); ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, <i>Гиперион, 1, Жизнь Эминеску</i> , Изд. „Минерва”, 1973 (<i>Г. Чаушеску</i>); ИОН ТАЛОШ, <i>Мастер Маноле, Вклад в исследование фольклорной темы</i> , изд. „Минерва” 1973 (<i>Дана Попеску</i>); КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, <i>Носталгии романа</i> , Изд. „Эминеску”, 1973 (<i>Стан Веля</i>); ЛАДИСЛАВ ГАЛДИ, <i>Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga</i> (К вопросу об истории румынского стихосложения. Прозодия Лучиана Благы), Будапешт, Издание Академии Наук, 1972 (<i>Габриэла Дуда</i>); САША ПАНЭ, <i>Рожденный в 1902-ом</i> , Изд. „Минерва”, 1973 (<i>Марин Букур</i>); ИОН ЗАМФИРЕСКУ, <i>Панорама всемирной драматургии</i> , Энциклопедическое издательство, 1973 (<i>Панделе Родика</i>); А. Е. БАКОНСКИ, <i>Панорама современной всемирной поэзии</i> , Изд. „Альбатрос”, 1973 (<i>Михай Новиков</i>); СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ГИСПАНО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (<i>Домница Думитреску</i>)	647
--	-----

Новые книги

(М. Новиков, Домница Бейю-Паладе, Мирча Ангелеску, Дана Попеску, Николае Меку)	677
ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛБАТРОС»: Литература для информации молодежи (<i>Вирджилу Ене</i>)	687

Научная жизнь

(ДЖОРДЖЕ МУНТЯН)	691
Профиль «Журнала по истории и теории литературы»	695

Scriitorul și circulația valorilor în cultura română contemporană

Circulația intraliterară și interliterară a valorilor

Nicolae Balotă

1. *Preambul.* Nici o literatură nu se dezvoltă în vas închis. O arie literară este un câmp de forțe în permanentă modificare a raporturilor interne și externe. Circulația valorilor are un dublu sens, după cum considerăm relațiile din interiorul spațiului literar național sau cele prin care acest spațiu comunică cu literatura universală.

Literatura ca și artele secolului al XX-lea au cunoscut, deopotrivă, manifestările unor tendințe sau mișcări iconoclaste și iconolatre. Cultul operelor sau, mai general, al valorilor aparținând trecutului, s-a întâlnit (uneori în perimetrul aceluiași curent) cu reprobarea destructivă a unor valori sau a unor modalități artistice, și chiar a artisticului ca atare.

Diverse simptome ale iconolatriei sau iconoclastiei literar-artistice pot fi relevate în literatura română din prima jumătate a secolului nostru. Dar pe planul — programatic sau realizat — în concret — al circulației valorilor literare, în spațiul literar românesc, conflictul cel mai semnificativ nu este acela care opune apologia și negarea valorilor. Prin transpunerea în condițiile din primele decenii ale acestui secol a unei opoziții pe care — sub diferite forme — a cunoscut-o veacul trecut, conflictul care a marcat literatura română, îndeosebi în anii dintre cele două războaie, este acela al „tradiționalismului” și al „modernismului”. Întrucâtva schematic putem afirma că dacă prima din aceste poziții privilegia o circulație internă a valorilor *intraliterare* (comunicarea cu operele, ideile, într-un cuvânt, cu fondul autohton), a doua propunea o circulație a valorilor *interliterare* (comunicarea cu fondul universal și, îndeosebi, cu acela al literaturii și artelor moderne).

Înainte de a analiza anumite momente ale conflictului — acum istoric — care a opus *tradiționaliști* și *moderniști*, trebuie să remarcăm, drept un fenomen caracteristic pentru evoluția literelor și artelor române din zilele noastre, stingerea acestui conflict în ultimul pătrar de veac. Asistăm la abolirea pozițiilor extremiste, la o sinteză a *tradiției* și a *modernului*.

O viitoare istorie a culturii române din secolul nostru va înregistra, fără îndoială, într-un important capitol, dublul proces la care participăm : pe de o parte, reconsiderarea tradițiilor naționale, încorporarea lor în conștiința vie, actuală, în creația literară-artistică a prezentului, pe de altă parte o deschidere nouă spre valorile universale. Firește, nu asistăm doar la o inventariere a unui tezaur autohton, nici la o simplă luare de contact cu literatura și arta universală. Caracteristică pentru conștiința literară a prezentului este recunoașterea faptului esențial că o cultură în plină expansiune are nevoie de o revificare permanentă a rădăcinilor ei, ca și de o deschidere spre universul culturii. Înstrăinarea unei literaturi de specificul ei național, ca și închiderea ei în sine, orgolios autarhică, sînt primejdioase. Pe planul circulației valorilor există, am putea spune, o comunicare necesară între național și universal. Artistul este situat la o confluență a valorilor.

2. *Sincronismul și circulația valorilor.* O fundamentare teoretică, în speță sociologică, a raporturilor dintre cultura națională și cea universală, a fost propusă de E. Lovinescu, în lucrarea sa *Istoria civilizației moderne*¹, sub formula *sincronismului* sau a *interdependenței*.

Civilizația contemporană, consideră criticul, s-a dezvoltat sub regimul interdependenței vieții materiale și morale. Valorile, respectiv bunurile și ideile (la care se referă îndeosebi E. Lovinescu) circulă pe plan social. Această circulație este reglementată prin legea *sincronismului*. Știm că, teoretic, ea era fundată pe legea *imitației* a lui Gabriel Tarde, fără să constituie, cum se afirmă uneori, o simplă aplicație a acesteia la viața culturală, literar-artistică². Deloc hegeliană, cum a fost caracterizată alteori, legea *sincronismului* presupune, totuși, asimilarea unor teze ale filozofiei romantice a istoriei. E. Lovinescu utilizează, astfel, în explicarea ideilor sale, formele care corespund termenilor *Zeitgeist* și *Volksgeist*. El vorbește, astfel, despre un „spirit al veacului” sau secolului și despre un „spirit al rasei”, înțelegînd prin „rasă”, poporul.

E adevărat că, elinist și latinist de marcă, E. Lovinescu preia termenul „spirit al veacului” de la Tacit, care folosește vocabula *saeculum*³ în acest sens. Nu este, însă, exclus ca, sub forma *Zeitgeist*, criticul român să fi întîlnit adeseori teza unui spirit al timpului pe care și artistul sau omul politic este chemat să-l transpună în viață, în opera lui Jakob Burckhardt. Astfel istoricul elvețian, declarînd că nu vrea să laude ori să blameze pe purtătorii de cuvînt ai timpului său (filozofi, literați, personalități ale vieții publice) îi *judcă* atunci cînd le pretinde să se supună imperativelor timpului, să asculte de acel *Zeitgeist* care s-a mani-

¹ Publicată în trei volume, cu subtitlurile respective : *Forțele revoluționare*, Ed. Aurora, București 1924 ; *Forțele reacționare*, id., 1925 ; *Legile formației civilizației române moderne*, id., 1925 ; reeditate într-un singur volum, Ed. Științifică, București, 1972.

² G. Tarde (*Les Lois de l'imitation*, 1890, și *La Légie sociale*, 1895) propunea mai curînd o lege a diseminării unei inovații decît a sincronizării prin comunicare a valorilor social-culturale. În mecanismul imitației, el preconiza existența unei forțe care „semble pousser chaque découverte ou chaque invention même la plus futile, y compris chaque innovation individuelle, même la plus insignifiante, à se disseminer dans tous le champ social indéfiniment agrandi”.

³ Tacit, *De origine et situ Germaniae*, 19.

festat prin revoluții. În numeroase texte din *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, istoricul culturii Renașterii italiene, ca și al culturii eline susține teza antitraditionalistă și „modernistă” (în spiritul liberalismului burghez din secolul al XX-lea), după care a încerca să restaurezi trecutul, după ce a fost abolit asemenea Bastiliei, înseamnă a te opune unui *Zeitgeist* care se va dovedi mai puternic și te va zdrobi, căci el își realizează propriul adevăr, în mod implacabil. O idee similară prezidează acea geneză a civilizației române moderne pe care o descrie E. Lovinescu în lucrarea sa. Un proces ireversibil își urmează cursul, în lumea modernă, proces care pe planul societății și al culturii române s-a manifestat încă în secolul trecut, prin modernizarea acesteia pe calea revoluționară deschisă îndeosebi de generația de la 1848. La baza acestui proces stă, însă — după Lovinescu — necesara interdependență, sincronismul civilizației moderne, atât morale cât și materiale. Revoluția de la 1848 ar fi fost rodul unei „contagiuni ideologice”, rezultatul transpunerii în țările române a ideilor umanitare și sociale ale Occidentului. Adoptînd valorile occidentale, pașoptiștii au acționat în sensul determinismului social, în spiritul epocii. Căci caracteristica timpurilor moderne e tendința de generalizare și de uniformizare a obiceiurilor și a instituțiilor.

Dar legea *sincronismului* ne interesează aici doar ca un mecanism presupus al circulației valorilor. În acest sens, Lovinescu nu consideră că simpla imitație (deci un mecanism al *repetiției*) poate să justifice difuzarea valorilor culturale. Partizanul „modernismului”, adversarul declarat al diverselor tendințe tradiționaliste (neosămănătorism, neoconservatorism, neojunimism, gîndirism), recunoaște, pe lângă actul preluării, altul mai important al prelucrării în spiritul poporului (al „rasei”, spune el), conform specificului național. Iată un text elocvent, în această privință: „Mecanismul oricărei imitații revoluționare se descompune (...) în două elemente esențiale: în transplantarea integrală a invenției și apoi în prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei. Cum numărul „invențiilor” unui popor este foarte limitat și uneori inexistent, pe cînd numărul imitațiilor adaptate poate fi nelimitat, rezultă, pe de o parte, că a imita este felul cel mai obișnuit de a fi original, iar pe de alta că rasa are un rol important în formația civilizațiilor. Trecînd de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă: unghiul de refracție constituie originalitatea fiecărui popor”⁴.

Firește, în 1973 nu se mai poate susține ideea pe care, în 1925, o exprima E. Lovinescu drept argument împotriva tradiționaliștilor, și anume că, din lipsa studiilor asupra vechii culturi române, nu se poate stabili „o bază tradițională, din care ar fi putut ieși, pe calea creșterii organice, o pictură, o muzică, o arhitectură, o știință, o filosofie românească...Soluția de continuitate față de trecutul imediat era, prin urmare, în ordinea lucrurilor, și n-a fost ocolită de nici un stat aflat în situația noastră. O cerea sincronismul vieții morale și economice a unei Europe nivelatoare”⁵. Așadar, Lovinescu neagă existența unui temei al tradiționalismului, uneori chiar prin argumente falacioase (de ex.: „tradiționalismul

⁴ E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Ed. Științifică, București, 1972, p. 426.

⁵ *Ibid.*, p. 464.

presupune existența unei epoci clasice...⁶). Pentru el, circulația valorilor culturale este precumpănitor (deși nu exclusiv) *interliterară*. Sursele *interliterare*, pe care le caută sau crede că le descoperă tradiționalismul sînt refuzate⁷. Și totuși, criticul nu neagă existența factorilor care contribuie la universalizarea specificului național. Fondul autohton nu poate fi neglijat și ceea ce E. Lovinescu condamnă cu vehemență este limba literară artificială, „autohtonizată”, abuzul de elemente arhaizante, masca tradiționalistă. În activitatea sa critică, el s-a străduit să întărească ceea ce s-ar putea numi un simț al contemporaneității artistului. Convins, după cum afirmă — că „trăim (...) solidar și sincron în structura vieții europene”⁸, că sincronismul ori interdependența sînt o necesitate ineluctabilă în circulația modernă a valorilor, el a militat aducerea în prezent a artistului, pentru prezența sa în contemporaneitate.

3. *Mutația valorilor estetice*. Dacă în universul axiologic al unei civilizații E. Lovinescu observa o circulație a valorilor reglementată prin legea sincronismului sau interdependenței, el nega posibilitatea unui transfer autentic al valorilor (și îndeosebi al celor estetice) între civilizații deosebite. Teoria pe care Oswald Spengler o susținea, în *Untergang des Abendlandes*, privitor la imposibilitatea comunicărilor între culturi, la ermetismul propriu oricărei culturi, pare să fie respinsă de criticul român, care recunoștea „o interpenetrație și fecundare între popoare”. În realitate, această interpenetrație era admisă de el numai între popoare trăind sincron. Ceea ce neagă de fapt Lovinescu nu este transmiterea operelor, a bunurilor între civilizații din epoci diferite. Teza sa — expusă în volumul al V-lea din *Istoria literaturii române contemporane (Mutația valorilor estetice. Concluzii)* — întemeiată pe istoria variațiilor sensibilității estetice, admite o supraviețuire a unei civilizații în normele, legile, credințele, concepțiile, structurile economice, social-politice, sau în operele ei de artă. Nu însă și în trăirea autentică a acestor credințe, concepții, experiențe estetice etc. Amendament esențial în ce privește circulația, în civilizații diferite, a valorilor, *în esența lor*. Artistul, criticul sau istoricul de artă nu pot aprehenda decît acele fenomene estetice care aparțin propriei lor culturi artistice. De fapt, legea *contemporaneității* unei culturi domină, în egală măsură, cele două teze lovinesciene: *sincronismul* și *mutația valorilor estetice*.

Există în cosmosul valoric al unei opere o parte perisabilă, alta durabilă. Ceea ce rămîne este o schemă abstractă, ideatională. Ceea ce pierce este tocmai valoarea estetică a operei. „Odată cu timpul — afirmă Lovinescu — ,partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsîndu-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică; firele directe ale

⁶ Ibid., p. 465.

⁷ Deși recunoaște rolul tradiției ca „un principiu creator de viață”, E. Lovinescu condamnă tradiționalismul care: „nu poate fi decît sau un fenomen de istorism, explicabil prin pasiunea cu care specialiștii studiază formele trecutului, sau de romantism social și poetic, prin prisma căruia scriitorii privesc de obicei formele vieții revolute, sau de evoluționism științific aplicat neștiințific la societăți ce nu au o altă dezvoltare, sau mai ales o puternică armă de luptă a inadaptabililor împotriva mersului firesc al societății noastre” (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 465).

⁸ E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 399.

intuiției estetice rupându-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă clar semnificația decât ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute, ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație”⁹. În afirmarea atât de netă a imposibilității sesizării „fenomenului pur estetic” aparținând unei civilizații străine, observăm confluența sentimentului relativității estetice cu adversitatea împotriva oricărei poziții tradiționalist-paseiste. Lovinescu pledează și în *Mutația valorilor estetice* pentru „modernism”.

Pare ciudat că tocmai clasicistul Lovinescu, traducătorul lui Homer, al lui Virgiliu, al lui Horațiu și Tacit să refuze modernilor capacitatea de a intui valoarea clasicilor. Refuzul se adresa însă, în primul rând, tradițiilor artificioase, istorismului, epigonismului clasicist. Mutația valorilor estetice semnifică o ruptură în circulația valorilor, o „iremediabilă prăpastie estetică”¹⁰, peste care nu se pot arunca decât punțile intelectuale ale erudiției, ale cunoștințelor istorice, deci ale cunoașterii raționale, nu și a celei sensibile. De aceea, mărturisește el : „Dacă din primii ani am renunțat de a mă consacra exclusiv domeniului literaturii clasice, n-am făcut-o din îndemnuri de actualitate, ci din convingerea incapacității sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate. Studiul antichității, după cum am spus, reprezintă o nobilă necesitate spirituală de a ne proiecta în trecut, din insuficiența fanteziei de a se proiecta în viitor într-o țară utopică”¹¹. Ceea ce elinii denumeau prin *thaumaston*, admirația operelor, uimirea pe care o provoacă nu poate suplini un necesar *enthousiasmos*, entuziasmul estetic al sensibilității mișcate : „... admirația operelor de artă ale trecutului nu se identifică prin urmare cu plăcerea estetică”.

Iată, așadar, o concepție „modernistă”. Și totuși, cu toată opoziția sa față de „tradiționalism”, E. Lovinescu include *datul* tradiției în sfera artisticului, așa cum îl concepea el. Acest *dat* e constituit prin fondul etnic, este un *dat* al „rasei” (recte al poporului). Etnicul condiționează esteticul, cum arată criticul : „A te concepe în afară de rasă este un caz de bovarism, posibil în teorie, dar contrazis în practica celor mai elementare manifestări sufletești și cu atât mai mult în artă. În acest sens, etnicul este o condiție a esteticului, care porcede de la o sensibilitate mlădiată de biologie și de determinismul istoric și realizată într-un material verbal, el însuși depozitarul milenar al psihei colective”¹².

Dar, după cum „modernistul” E. Lovinescu nu se poate dispensa cu totul de valorile tradiției, tot astfel „tradiționalistul” Ion Pillat nu poate exclude valorile modernității.

4. *Tradiția în spiritul modern*. Pledoaria lui Ion Pillat pentru cultivarea valorilor tradiționale își are justificarea în teza sa privind organicita-

⁹ E. Lovinescu, *Ist. lit. rom. contemporane — Mutația valorilor estetice*, Ed. Aurora. București, 1929, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 79—80.

¹² *Ibid.*, p. 292.

tea poeziei. Căci, în mod esențial, tradiția este viața organică, este supraviețuire ori resurrecție. Într-un text radiodifuzat, cu titlul *Ce e Poezia*¹³, poetul „tradiționalist”, fără să amintească termenul „tradiție”, vorbește despre caracterul organic al poeziei. De fapt, el pune problema tradiției, în eseurile *Tradiție și inovație* sau *Sufletul irlandez în poezie*, pornind de la aspectul dublu, dilematic, al vieții organice. Sint, după Pillat, două feluri de vieți: „una mai adincă, originală, autohtonă, căci se confundă cu însuși sufletul profund, cu sufletul etnic, cealaltă superficială, împrumutată, trăită la suprafața conștiinței, oarecum periferică și străină eului adevărat”¹⁴. Din această dualitate a vieților derivă două tradiții posibile, o tradiție vie, dinamică, creatoare, comprehensivă, corespunzând vieții adinci și o tradiție moartă, statică și sterilă. Dar, în termenii lui Pillat, doar una din acestea merită denumirea de *tradiție*, cealaltă reprezentând *tipicul*. Felul în care este prezentată această dualitate a vieții amintește dualitatea bergsoniană a duratei mecanicului, ori opoziția între „suflet” și „spirit”, a lui Ludwig Klages, ca și a dualiștilor din prima jumătate a secolului nostru. Tradiția vie e o realitate organică, cea moartă constituie un formalism abstract din raportul evanghelic între litera care ucide și spiritul care vivifică.

Imaginea unui Pillat tradiționalist a fost adeseori propusă în opoziție cu modernismul altor poeți ori tendințe poetice ale timpului. Această bipolaritate, tradiționalism-modernism, ar trebui discutată mai de aproape. S-ar vedea că opoziția se întemeiază, îndeobște, pe false concepte literare, lipsite de validitate categorială. E suficient să ne gândim la lărgimea, la elasticitatea acestor noțiuni în perspectiva lui Pillat, unul din puținii scriitori care au meditat cu adevărat asupra tradiției și modernității. După cum separă o tradiție autentică de una falsă, tot astfel Pillat distinge *spiritul modern* și *modernismul*. Spiritul modern se completează, comunică cu tradiția vie, pe cînd *tipicul* poate fi identificat cu *modernismul*, ca structură ambele fiind fenomene morbide, „unul de osificare senilă, altul de excreșcență infantilă”¹⁵. Tipicul și moda sint deopotrivă reprobabile. Cu adevărat, revoluționarii artelor sint vivificatorii tradiției. „De cîte ori un scriitor autentic încearcă să revoluționeze literatura epocii sale, ajunsă prin cristalizarea epigoniilor la un punct mort al vieții și al creației artistice — acest novator nu face, de fapt, decît să revină de la o tradiție moartă la o tradiție vie. . .”¹⁶. Un Baudelaire, un Claude sau un Valéry, considerați de contemporanii lor imitatori drept revoluționari, sint adevărații păstrători ai tradiției. Pillat nu e nicidecum adeptul poeziei care mumifică tradițiile, credințele, folclorul, care repetă șabloane, imitațiile epigonilor, dar, de asemenea, consideră avangarda modernistă drept o ariergardă. Ca și Eliot, care în celebrul eseu *Tradiția și talentul individual* insista asupra efortului de a obține tradiția, care nu se poate moșteni în mod pasiv, tot astfel Pillat leagă tradiția de inovație: „Mărirea unui poet se poate măsura în puterea lui de a întineri și de a duce mai departe, scoțînd-o din litera moartă a cărților și transplantînd-o în sufletul viu al vremii, tradiția literară a nației sale”¹⁷.

¹³ Publicat în „Vremea”, 18 ianuarie 1942.

¹⁴ Ion Pillat, *Tradiție și inovație*, în *Tradiție și literatură*, Ed. Casa Școalelor, 1943, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ Ion Pillat, *Portrete literare*, Ed. pt. lit. univ., București, 1969, p. 299.

¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

Tradiția este, astfel, revenire neconținută la o sursă vie, revenire la origine, reintegrare în cosmos. Mari poeți — Yeats, Rilke, Valéry — au înțeles în diverse chipuri o asemenea revenire, dar cu toții sint integrați într-o tradiție. Poezia lor este în sensul cel mai înalt organică.

Din această organicitate esențială a poeziei decurge apartenența ei la un organism etnic, specificitatea ei națională. Într-un interesant eseu despre *Sufletul irlandez în poezie*, Pillat schițează o tipologie a Poetului. Sint două tipuri de poeți: unii „în care vibrează direct sufletul nației sale” și alții care între sufletul național și propria lui emoție „așează o expresie artistică nouă și individuală”¹⁸. Ambele categorii pot să se revendice de la o tradiție: cea dintii, de la aceea folclorică, ceilalți, de la o tradiție literară cultă (Burns, Șevcenco sint exemplari pentru prima categorie, Platon, Mallarmé pentru cea de a doua). Dar sint și rare figuri sintetice, acei poeți care izbutind să se identifice cu sufletul neamului lor, creează o operă nouă. Irlandezul William Butler Yeats este un asemenea poet care dă viață nouă tradiției, e *specific* și *nou*. El nu imită, nu înovează în deșert.

Asemenea poeți realizează universalul în național; coborînd la rădăcinile etnicității lor, revelează universal-umanul. Tradiția e specific națională. Iar specificul este cel care conferă autenticitatea și, în cele din urmă, paradoxal, universalitate unei opere. Astfel, „o poezie nu poate fi internațională, adică interesantă pentru celelalte popoare, decît în măsura în care se realizează național, în măsura în care ajunge să redea valabil și pentru alții adîncimile propriului său suflet etnic, cu toate armoniile sale specifice”¹⁹.

5. *Literatura națională în circuitul literaturii universale*. La 1 februarie 1827, Goethe îi spunea lui Eckermann: „...Umanitatea ar avea mare nevoie de valori pozitive care să se transmită din generație în generație”. Ceea ce marele weimarian numea „tradiție” era constituit din aceste „valori pozitive”, bunuri venerabile care reușesc ceea ce este despărțit, reintegrează ceea ce este rupt și separat. În tinerețea lui Goethe, „geniile” au declarat război tradiției sclerозate; tradiția și originalitatea păreau că se exclud. În anii de plenitudine ai maturității sale, el afirma însă că artistul implinit nu poate fi decît acela „care ar avea suficientă perseverență, ardoare și abnegație pentru a asimila în întregime tradiția, și care ar păstra suficientă energie și curaj pentru a da naturii sale originale o dezvoltare autonomă și a elabora în felul său alimentele diverse cu care se va fi nutrit”²⁰.

În studiul său *Formarea ideii de literatură universală*²¹, Tudor Vianu trecea în revistă avaturile ideii de literatură universală în Europa, oprindu-se îndeosebi asupra secolului al XVIII-lea (cursul lui La Harpe) și asupra „bătăliei shakespeariei”. Știm, mai ales din lucrările lui Karl Vossler²², că expresia „literatură universală” se răspîndise încă înainte

¹⁸ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹ *Ibid.* p. 316.

²⁰ Text citat de Ernst-Robert Curtius, în eseu *Eléments de l'univers de Goethe*, din *Essais sur la littérature européenne*, Grasset, Paris, 1954, p. 72.

²¹ Publ. în „Revista de filologie română și germanică”, 1953, nr. 1—2, republ. în Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Acad. București, 1963.

²² Karl Vossler, *Nationalliteratur und Weltliteratur*, în *Zeitwende*, 1928.

de Goethe. Vianu arată că noțiunea se formează în perioada dintre Voltaire și Goethe. Descoperirea — în epoca preromantică și romantică — a literaturilor medievale în limbile vulgare, a literaturilor nordice, a folclorului european, ca și a literaturilor orientale, a contribuit la lărgirea „universului literar”, ca și a spațiului artistic. Lessing și Herder, frații Schlegel în Germania, au promovat ideea literaturii universale înaintea lui Goethe, care a găsit o formulă fericită proclamând nașterea ei.

Declarația pe care Goethe i-o face lui Eckermann, la 27 ianuarie 1827, privitor la „*Weltliteratur*”, este îndeobște cunoscută. Ea a dobândit un caracter festiv, constituind un act de naștere al „literaturii universale”. Olimplanul din Weimar ia tonul grav al augurilor sentințe : „Se vestește epoca literaturii universale și fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cât mai curînd”. Eckermann mai consemnează spusele lui Goethe privitoare la faptul că poezia a devenit „un bun al întregii umanități”, și că „a sosit vremea literaturii universale, în timp ce literatura națională nu mai însemnează astăzi mare lucru”.

O asemenea declarație nu trebuie înțeleasă ad litteram. E interesant de remarcat că proclamația lui Goethe se face într-o epocă în care se petrece marele fenomen istoric al deșteptării conștiinței naționale la diferitele popoare. În mod evident, pe măsură ce specificul național al unui popor este pus în lumină și valoare, în operele reprezentative ale culturii sale, el se poate raporta mai rodnic la specificul național al altor popoare. Iar raportarea înseamnă interrelație în sinul unui univers cultural. În *Manifestul comunist*, Marx și Engels au confirmat existența unei literaturi universale ca un simptom caracteristic al timpurilor noi : „În locul vechilor izolari locale și naționale se dezvoltă schimbul mondial, dependența națiunilor una de alta. Și ceea ce este adevărat pentru producția materială este tot atît de adevărat pentru producția intelectuală. Creațiile intelectuale ale unei națiuni devin proprietatea comună a tuturor. Îngustimea și exclusivismul național devin pe zi ce trece tot mai cu nepuțință, din numeroasele literaturi naționale și locale se formează o literatură universală”.

Text esențial. E condamnată ca desuetă izolarea culturii, este promovată interrelația lor în baza interdependenței existente în realitate. „Îngustimea” și „exclusivismul” trebuie să facă loc unei largi viziuni culturale. În accepțiunea sa marxistă, conceptul de literatură universală cuprinde în sfera sa totalitatea literaturilor naționale, ca și ansamblul acelor creații valoroase ale diferitelor literaturi naționale care, biruind spațiul și timpul, au intrat în patrimoniul cultural al omehirii întregi. Putem înțelege acest termen și ca o sumă a asemănărilor dintre literaturile naționale al căror proces evolutiv prezintă identități și paralelisme de stil, teme și mijloace.

Umanismul ideii goetheene, căreia clasicii marxism-leninismului i-au dat girul lor, este evident. De fapt, cum au arătat comentatorii lui Goethe (îndeosebi profesorul elvețian Fritz Strich, în *Goethe und die Weltliteratur*), pentru el literatura universală era un mediu prielnic, mijlocind între felurile literaturi naționale. În literatura universală se produce schimbul între bunurile și valorile acestor literaturi. Literatura universală cuprinde — în sens goetheian — tot ce ajută popoarele să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se prețuiască și

să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie și le leagă. Gustul secolului nostru pentru culturile îndepărtate în timp și spațiu este un semn al lărgirii conștiinței receptive a omului pînă la dimensiuni planetare.

Unul dintre cele mai importante procese care s-au desfășurat și continuă să se desfășoare în cultura română este acela al valorificării moștenirii culturale. Îndeosebi în ultimii ani, au fost puse în circulație, după criterii științifice, filtrate cu ajutorul spiritului critic, operele constituind tradiția națională a literaturii și artei românești. Un fapt tot atât de însemnat petrecut pe tărîm cultural este deschiderea — nu mai puțin critic valorizatoare — spre un larg univers al literelor și artelor. O activă politică a traducerilor, ca și înmulțirea studiilor critico-istorice au făcut să putem afirma azi că nici una din marile valori ale culturii universale n-au rămas străine de conștiința literar-artistică românească din zilele noastre. Nimic din ceea ce s-a săvîrșit vreodată nu ne e cu desăvîrșire străin, chiar dacă aceasta nu implică aprecierea valorică a tuturor operelor create. Aria culturală în care ne preumblăm este mai vastă decît a fost vreodată în trecut, și sîntem deschiși ca niște exploratori ai spiritului, pentru a recepta orice semnale de oriunde, și a le integra într-un cosmos estetic în permanentă expansiune. Această deschidere este simptomatică. Ea indică o nevoie imperioasă. Trăim într-o epocă a ecloziunii și dezvoltării literaturilor naționale. Dar, cum spuneam, literatura națională nu poate trăi în vas închis. Circulația valorilor implică o confluență a naționalului cu universalul.

6. *Artistul la confluența valorilor.* Dacă socotim devenirea unui artist întru opera sa drept o antropogonie, nașterea aceasta a creatorului în și prin creația sa, nu este o apariție ex nihilo. Artistul nu se ivește printr-o generație spontanee. Desigur, este un început în el, un *origo*. Acest început îi conferă *originalitatea* sa. Ca punct de origine, ca sursă de operă, creatorul este prin natura sa „originalul”. El nu este, însă, un punct de plecare absolut. Sursa dintr-însul se alimentează din alte surse, cu care comunică. Chiar „originalitatea” sa se stabilește raportînd-o la alte „originalități”.

Artistul evului modern, spre deosebire de predecesorii săi din aproape toate timpurile, a urmărit conștient, și continuă să urmărească, o anumită izolare în unicitatea sa, înțelegînd prin acest caracter unic al său, *originalitatea* sa. Individualismul rinascimental și mai apoi egocentrismul romantic au alimentat pe rînd setea de unicitate a artistului. E evident că, în ochii acestuia, a crea cu totul altfel decît alții pare să fie un criteriu de valoare a creației. Istoria literaturii, ca și istoria tuturor artelor, dealtfel, ne oferă spectacolul unor epoci în care teama de a nu fi original nu părea să bîntuie cituși de puțin spiritele creatoare, în care artiștii năzuind spre aceleași arhetipuri încercau parcă unul după altul, cu aceleași mijloace, să creeze, oarecum, una și aceeași operă, operă unică în sine, fără să vizeze diferențieri după diversitatea, după unicitatea individualității lor. Desigur, niciodată gestul creator al unui om nu va putea să repete aïdoma gestul altuia. *Repetiția* pe care o pretindea reprezentarea plastică, poetică, ori dramatică a mitului în antichitate, nu se realiza niciodată întocmai. Catedralele evului mediu, mari opere colective, zidite

de meșteri fără „personalitate” (în sensul modern), lipsiți de ambiția originalității, prea smeriți pentru a-și lăsa numele posterității, își au fiecare în întregul, ca și în părțile lor, pecetea măiestriei individuale a constructorilor. Chiar și atunci când nu vrea să știe de sine, când se ascunde în dosul canoanelor, individualitatea umană și îndeosebi cea creatoare se manifestă în unicitatea ei. Originalitatea, chiar necăutată, nu poate fi întru totul evitată.

Căutarea ei cu orice preț este însă o virtute a artistului? Este originalitatea o valoare în sine? Nu ne înșelăm oare atunci când socotim că, ceea ce dă preț poeziei lui Eminescu este ceea ce o deosebește de poezia altora? Esențele unei opere nu rezidă neapărat în particularitățile ei. Opere cu conținut excentric, bizar, structuri formale rare, pot fi unice în felul lor, această unicitate nu constituie însă o garanție a valorii lor. Am putea spune că partea cea mai valoroasă a unei opere poetice nu e aceea care este mai cu osebire legată de individualitatea autorului ei, care îi aparține mai intim, ci aceea care aparține tuturor. Nu în particularitățile ei, ci în universalitatea ei se revelează opera de artă. În orice creație întrezărim o aspirație spre cosmicitate. Opera tinde să constituie un univers și creatorul e întrucitva agentul unei cosmogonii. E atît de firesc să vorbim despre lumea lui Homer, a lui Shakespeare, despre lumea lui Eminescu, a lui Sadoveanu ori a lui Blaga. Aceste lumi nu sînt însă niște monade închise în ele însele, fără ferestre în spațiu. Ele comunică între ele, s-au născut unele din altele și nu pot exista din plin decît prin altele. Astfel, un creator plecat — asemenea contemporanilor orientali — asupra propriului său ombilic, căutîndu-se neîncetat pe sine, gelos pe unicitatea sa, nu va săvîrși nicidecum un act creator rodnic, mai original. A fi original nu înseamnă a fi insular, izolat într-un domeniu excentric, ci a fi cît mai din plin *origine*, sursă de universuri valorice, comunicînd cu lumea operelor deja create și contribuind la germinarea operelor ce se vor crea. Săvîrșind o asemenea legătură, artistul mijlocește, transmite, este purtător de tradiție.

Reacții firești la excesele căutătorilor de originalitate au dus uneori la tendințe excesive contrare. Poetul și criticul T.S. Eliot susține, într-un bine cunoscut eseu din 1919, *Tradiție și talent personal*, o teză după care : „nu numai cele mai bune dar chiar cele mai personale părți din opera sa (a poetului) sînt cele în care poezii morți, strămoșii săi, își afirmă cu mai multă vigoare nemurirea lor”²³. Nu putem accepta întru totul o asemenea teză care ridică tradiția la demnitatea unui criteriu estetic. Într-adevăr, Eliot proclamînd primatul tradiției asupra talentului individual, reclamînd o continuă „extincție a personalității” poetului, preconiza o artă poetică doctă, o artă *din* artă. Poetul nutrindu-se cu poezia poezilor morți (adevărată necrofiliie estetică), opera sa devine o plasmă de aluzii erudite. Calea spre epigonismul prețios, primejdie a tradiției cultivate în sine și pentru sine, e astfel deschisă. Oricît de îngustă ar fi o operă a trecutului, dacă prezența vie, *originală* a creatorului nu o vivifică, ea rămîne un obiect muzeal. Nu situația ei istorică, oricît ar fi de înaltă, îi conferă nemurirea, ci prezența personalității creatoare care o redă vieții.

²³ T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1932, p. 91.

O inițiativă artistică, avînd conștiința de a fi un *initium*, un început, și-a căutat întotdeauna strămoșii, s-a revendicat de la o tradiție. Omul Renașterii, descoperind capodoperele antichității se descoperea pe sine. Clasicismul își justifica ordinea și regulile din poetica antichității. Romantismul deschizîndu-se pentru lumea „goticului”, pentru exotic, pentru folclor, s-a revendicat de la aceste surse, inspirîndu-se din ele. În secolul nostru, școlile, curentele cele mai ireverențioase față de trecut, și-au găsit totuși prefigurările în acel trecut. Suprerealismul și-a descoperit o tradiție, teatrul absurdului și-a căutat protopărinții pînă departe în timp. Niciodată, poate, n-a fost mai dezvoltat ca în secolul nostru acel „simț istoric” pe care Eliot îl pretindea de la poetul său exemplar, simț care — după el — ar implica „o percepție, nu numai a caracterului trecut al trecutului, ci al prezenței sale”. Activitatea receptivă a artistului contemporan s-a lăsat ispitită de manifestările arhaice ale artei, ca și de cele ținînd de etnografie.

Gustul nostru artistic este îngrijorător de larg: sîntem în stare să savurăm de la măștile rituale africane pînă la monștrii contemporani de fier sudat, de la poemul egiptean al Soarelui, pînă la poezia concretă, orice producție artistică umană. Secole de plenitudine creatoare — ca, de pildă, secolul al XVII-lea francez — aveau un spectru cultural mult mai restrîns. Antenele „clasicilor” erau mai puțin sensibile? Gustul lor mai sărac? Nu s-a pierdut oare din intensitate ceea ce s-a dobîndit în extensiune?

Se poate comunica și e necesar să se comunice cu literatura universală, păstrîndu-se o perspectivă istorică, citîndu-l pe Sofocle ca pe contemporanul lui Pericle. Dar am început să înțelegem, spre deosebire de secolul trecut, istoricist, că tot atît de necesară, ba chiar poate mai fecundă e o comunicare cu trecutul, adoptîndu-se o perspectivă actualizatoare, citîndu-l pe Sofocle ca pe contemporanul nostru. Și dincolo de această perspectivă care, în cele din urmă, e și ea oarecum istoricistă, doar că istoria e focalizată în actualitate, se deschide o perspectivă a sincroniei literare, care ne dispune să-l citim pe Sofocle ca pe contemporanul nimănui (ori ca pe unul ce e, cum ar spune metaforic Blaga, „contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu”) sau, mai exact, ca pe un martor al esențialității umane. Anumite epoci mari de cultură — ne referim iar la clasicul secol al XVII-lea — s-au apropiat întrucîtva de o asemenea perspectivă care le-a oferit posibilitatea unei înțelegeri a istoriei nu într-un sens *relativist*, ci într-un sens apropiat de cel *esențial*.

Repetăm: după cum originalitatea autentică nu este un reflex al individualismului exacerbat, ci are o rădăcină ontologică, într-un *origo* al insului creator, tot astfel tradiția nu este o acumulare, în spirit istorist-relativist, a datelor trecutului. O dublă ispită îl încearcă pe orice creator, o îndoită primejdie îl amenință. Pe de o parte, ispita căutării, cu orice preț, a originalității, care atunci cînd e căutată anume se refuză, căci „spiritus flat ubi vult” — spiritul înnoitor suflă unde pofteste, el nu poate fi obligat să pogoare. Pe de altă parte, primejdia unei tradiții proliferînd abuziv, ținînd sub obroc ei spontaneitatea creatoare, apare cu evidență în toate formele de epigonism. Orice repetiție aidoma a unei inițiative odată vii, înseamnă o seacă a sursei creatoare. Epigonul nu mai este *origine*. Fiind lipsit de originalitate, tradiția însăși, pe care apa-

rent o slujește, moare într-însul. În acest sens, anumiți „tradiționaliști” au adus cel mai sinistru serviciu tocmai tradiției pe care li se părea că o prezervă, fiind cioclii ei obsecvicioși. Ei nu cultivau tradiția ci superstiția (ceea ce *super stat*). Asemenea ritualurilor desacralizate, structurile tradiționale reluate ca atare, nevivificate, sînt simple cadre ceremoniale exterioare, goale de viață. Datul cultural, ceea ce s-a predat, s-a transmis în timp, nu constituie însă un vast corp muzeal pe care-l contemplăm din afară, îl imităm în aparențele sale exterioare. El devine tradiție prin inițiativă creatoare, prin originalitate.

Artistul zilelor noastre, ca un Janus Bifrons, va scruta în egală măsură trecutul și viitorul. Sigur pe continuitățile organice ale ființei naționale, el nu se va mulțumi însă cu conservarea lor. Dacă la un moment dat G. Călinescu, reflectînd asupra tradiției, scria: „Tradiția este numai aceea continuitate firească între generațiile unei aceleiași nații, ieșită din factori ascunși, nedeterminabili”, mai înțelegem că, din chiar izvoarele literaturii noastre, ca și din cercetările asupra trecutului istoric-cultural al poporului nostru, putem scoate la iveală acei „factori ascunși” ai continuității. Pentru ca ei să devină însă factorii unei tradiții rodnice, trebuie descoperiți, iar conținuturile pe care le determină, receptate în deplină conștiință. Dealtfel marii creatori ai artei românești din acest secol au dat exemplul revelării și fructificării surselor tradiționale. Brâncuși, Enescu, Arghezi, Barbu, Blaga, Țuculescu sînt tot atâtea experiențe exemplare pentru modul în care germenii tradiției puteau fi treziți la o viață nouă.

Desigur, tradițiile pentru un scriitor nu se mărginesc la cele literare. Eminescu avea înapoia sa mai mult decît acei „poetici ce au scris o limbă, ca un fagure de miere”. El avea însăși limba, primul dat al celei mai autentice tradiții, acel thesaurus linguae pe care poporul și cîntăreții săi l-au acumulat și păstrat de-a lungul veacurilor. Limba care îmbie cu metafore, cultivată în neștire ori cu dinadinsul, e temeiul oricărui hrisov. Dar limba aceasta e a unui popor care și-a avut istoria sa, cu luptele, dramele, suferințele și gloriile sale, istorie care asemenea limbii e un temei al continuității. Gestul istoric ca și faptul lingvistic sînt elemente ale aceleiași țesături tradiționale. Ethosul național — obiceiuri, vechi credințe, artă populară — constituie o altă rădăcină cu multiple ramificații care a hrănit și continuă să hrănească creația artistică. Tradițiile literare nu sînt deci numai cele cîrturărești. Dar acestea din urmă sînt fără îndoială cele mai însemnate. Între cronicarii și romancierii zilelor noastre, între cei dintîi stihuitori și poeții noștri de azi, distanța străbătută e uriașă. Supraevaluarea paseist romantică a trecutului — de care însuși Eminescu în *Epigonii* s-a făcut vinovat la modul sublim — nu ne mai poate atrage. De asemeni nu mai pot să constituie un crez estetic tezele tradiționalismului din trecut. A cultiva tradiția, nu înseamnă a propovădui întoarcerea la rural, la instituții ori credințe demult apuse. Tradiția nu e superstiție a trecutului, ci preluare lucidă și critică a sa.

Numai exprimînd ceea ce este autentic românesc (fără de nici o ostentație de culoare locală) literatura sau arta noastră pot să vizeze la universalitate. Rădăcinile sculpturii lui Brâncuși sînt înfipte în acest sol ca și cele ale picturii lui Țuculescu ori ale poeziei lui Arghezi. Ceea ce este

autentic în creația acestor mari maestri ai artei nu se datorește unor elemente decorative exterioare de stilizare, ci unei identificări cu esențialitățile culturii în modalitățile ei românești și universale. Nu farmecul unui exotism, ci viziunea comunicînd cu arhaice structuri transmise prin arta populară, a fost aceea care în plăsmuirile lui Brâncuși a subjugat publicul din străinătățile în care ele au colindat. Apartenența la o tulpină comună dă ramurilor, oricît de îndepărtate, autenticitate. Ele sînt din plin ceea ce sînt ca membre ale unui organism comun. În „interesul universal” — ca să folosim cuvintele lui Ion Pillat — cu care au fost întîmpinate aceste lucrări, descifram omagiul adus îndepărtatelor rădăcini ale unei arte atît de elaborate.

Sevele unei culturi circulă ca într-un sistem de vase comunicante, sistem în care o dialectică a actelor de creație determină nu numai alimentarea din trecut a operelor prezente ci o vivificare a virtualităților trecute prin creația prezentă. Cultura românească, deschisă în zilele noastre ca niciodată spre viitor, proiectîndu-se în opere majore, aduce împlinirea celor mai generoase promisiuni ale trecutului. Prin actul creator, original, al scriitorilor și artiștilor noștri, tradițiile naționale încetează de a mai aparține trecutului, încorporîndu-se în viitorul pe care îl vedem realizîndu-se sub ochii noștri.

Vasile Voiculescu *

Ov. S. Crohmălniceanu

În epoca interbelică, la noi, poetul cu cea mai pronunțată înclinație religioasă a fost, fără îndoială, Vasile Voiculescu. Criticii care i-au contestat această dispoziție sufletească innăscută (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu) greșeau, refuzînd să țină seama că o credință puternică se poate dispensa de profesarea misticismului. La V. Voiculescu sentimentul religios apare înrădăcinat adînc din capul locului și e străin de orice îndoială filozofică. Începînd cu cea mai fragedă vîrstă, viitorul scriitor a avut convingerea nestrămutată a existenței lui Dumnezeu și ea nu l-a părăsit niciodată. „Cit mă pot descoperi eu însumi înapoi—va declara V. Voiculescu — mă văd un copilăș stînd singur într-o poiană cu flori sălbatice la marginea unei gîrle... stau pe un mal cu flori și mă uit în zare. Și simt și acum fericirea acelei singurătăți copilărești plină de o mare, de o nespusă, aș zice, de o mistică așteptare. Așteptam de atunci ceva ce aștept și acum, ceva care să-mi îndeplinească un dor nehotărît și așteptam cu siguranță, atunci, că va veni... Mă simțeam, mă credeam predestinat. (*Confirmarea unui scriitor și medic*, „Gîndirea”, nr. 10, oct. 1935).

Dorința de a-și pune în cîntecul său fervoarea religioasă, poetul o mărturisește din primele versuri ; Dumnezeu e rugat să contribuie nemijlocit la o asemenea strădanie : „Stăpîne, pleacă-te pe coarde... Și dacă vezi că n-am putere / Ia Tu, în mîna Ta, arcușul și cîntă în eternitate !” (*Ia Tu arcușul*). Aceeași rivnă evlavioasă continuă să-l stăpînească la bătrînețe, atunci cînd îi spune Domnului : „Nu tai piatră să-ți ridici minune / Îți cioplesc un templu din plăpînd : / Sus pe lespezi stilpi de rugăciune / Bolți de dor sub turle mari de gînd” (*Rugăciune*).

N. Crainic găsea că prin simbolurile unor poezii de inspirație „direct rituală”, „V. Voiculescu se integrează de-a dreptul în credința ortodoxă, așa cum Paul Claudel se integrează în catolicism prin imnurile și odele sale liturgice”. Nu de altă părere era și Ion Pillat : „, Poezia lui V. Voiculescu — ținea să sublinieze el — e poezia cea mai interiorizată ce a avut-o vreodată literatura română, precum e și cea mai religioasă”.

Scriitorul s-a născut în 1884, la Pîrscov, un sat cuibărit prin văile munților Buzăului. Aici a crescut într-o ambianță rustică și pioasă, care asocia credinței datinele străvechi și eresurile. Cei mici erau nelipsiți de la ceremoniile religioase locale ; ei retrăiau astfel cu toată candoarea sufletului infantil legenda sacră, în săptămîna Patimilor mai ales, așa cum

* Fragment dintr-un studiu în curs de apariție.

ne arată poezia, *Isus din copilărie* : „Joi porneam în cete la pădure / S-adunăm călțunași și viorele, / Umpleam de chiot și cîntec dealurile sure / Uitînd că ești mort și c-o să Te împodobim cu ele : / Zăceau pe sfînta masă biete flori vinete, încă înfrigurate / Și printre ele lucea, vie, zugerăvită pe icoană / Roșia floare a coastei tale însîngerate (...) // Vine: i Te prohodeam apoi de-a bine / Biserica era o slavă de fum și pară, / Vădănele boceau toți morții pe-afară, / Mama mă strîngea la piept cu suspine / Și muream și noi toți cu Tine, / Pînă ce Duminică înviam iară...” Acest Isus din copilărie îi va rămîne sădit pentru totdeauna în inimă lui V. Voiculescu : „Mîngietorule încununat cu spini — scrie poetul la sfîrșitul versurilor citate — / Oricîte amărăciuni am înghițit pe cale, / Mi-s încă stupii sufletului plini / De toată mierea amintirii Tale”.

V. Voiculescu a studiat medicina. Formația științifică nu i-a clătinat însă credința ; medic de plasă, mulți ani, el și-a exercitat profesiunea cu o adevărată abnegație samariteană. Cutreierînd satele țării, a avut prilejul să-și satisfacă și o curiozitate mereu vie pentru tot ce alcătuiește zestrea folclorică a neamului românesc, idiomuri, zicători, obiceiuri, creații artistice. Dar mai cu seamă riturile, superstițiile, vrăjile, descîntecele și leacurile populare l-au interesat în mod deosebit. V. Voiculescu a fost un specimen ciudat de intelectual foarte cult care, cunoscînd bine cîteva limbi europene și avînd lecturi vaste, trăgea spre primitivitate și, în ciuda pregătirii lui solide pozitiviste, era dispus să acorde nu puțin credit practicilor magice, doctrinelor esoterice și speculațiilor teosofice. Talentul său poetic s-a împlinit lent, într-o viață lungă, furnizînd surprize chiar către sfîrșitul ei, nescutit de mari amărăciuni. Cariera literară și-a început-o sub oblăduirea lui Vlahuță, pe care l-a frecventat împreună cu Nichifor Crainic prin 1919. Primul volum al lui V. Voiculescu, *Poezii* (1916) e plin de ecouri tardive sămănătoriste ; evocînd cu nostalgie icoana satului natal, care părea „birlog sălbatic, scobit în cremeni sparte”, dar știa „numai de datini, de hori, și dragul glumii” ; autorul plînge pustiirea casei părintești, încăpută a lui „pe mîini străine” (*Casa noastră*). Alteori, ne cheamă să contemplăm peisaje cîmpenești, idilice ; viața își trimbițează peste tot chemarea, „cu spor de flori și ape, de pui și miei molatici” ; cîngul vuieste „de gunguritul hulubilor” ; pătrunși de sfînțenia clipei, prășitorii pe ogoare pornesc să cînte. (*La Rusalii*) Volumul următor, *Din Țara Zimbrului* (1918), vine să glorifice vitejia ostașilor români în războiul întregirii și să completeze cu motivul eroic temelie liricii sămănătoriste. O companie rezistă tirului năpraznic al tunurilor datorită unui preot de țară curajos. El nu mai pleacă din mijlocul soldaților și dîndu-și sufletul pe brațele lor îi îndeamnă : „Copii luptați pînă la urmă, cu noi e însuși Dumnezeu” (*Popa din Dealul Sării*). Neculuț ciobanul cade lovit de o schijă și rămîne țintuit într-o rină, ca și cum ar fi vrut, cu ultimul gest, să-și ducă fluierul la gură (*Cînd a fost să moară Neculuț*). Un căpitan se avîntă în foc, trăgînd după el tot batalionul. Nimeni nu-i mai găsește însă cadavrul la sfîrșitul bătăliei ; s-ar părea că un arhanghel coborît din cer și, întors acolo, a condus vijeliosul atac (*La Cheia Buzăului*). Spiritul înclinat spre religiozitate al lui V. Voiculescu se lasă ghicit de pe acum. Îngerii intervin, am văzut, în luptele duse pentru împlinirea idealului național. Natura e un „altar”, în care duhul iubirii, avînd ca „pristol” pămîntul, săvîrșește o „taină fără nume” ; viața satului patriarhal se

deapănă „dulce, firească și înțeleaptă / Cum curg din guri sfințite lungi stihuri de psaltire” ; peste casa părintească plutește o pace de „schit” în „rugăciune”. O mare parte a ambelor volume e alcătuită din poezii de inspirație direct religioasă, tratează scene biblice, agonia Mintuitorului (*Pe cruce*), căderea lui Lucifer (*Frînturi de vis*), plecarea celor trei crai spre Betleem (*Magii*) ; sint laude sau rugă adresate creatorului (*Ca pe un diamant* ; *Ia tu arcușul : Acum cînd străbătut-am răs_pîntia*). Sub influența lui Vlahuță, V. Voiculescu practică însă deocamdată o lirică religioasă cu caracter mai mult conceptual. Ca și Cerna, dezvoltă metaforele, expunîndu-le logic, discursiv, „ideea” din care s-au născut. Poetul îl slăvește pe Dumnezeu fiindcă a făcut din om un adevărat giuvaer, în primul rînd dăruindu-i strălucirea spiritului și eliberîndu-l astfel de întunericul apăsător al materiei :

„Strivit zăceam sub scoarța humii în bezna pururi blestemată, / Cînd mina Ta m-a scos de-acolo și m-a spălat de orice pată / În apele eternității ca pe un diamant, stăpîne !...”

După aceea, șlefuiindu-i ființa prin suferință, l-a înzestrat cu facultatea de a împrăstia raza divină aprinsă într-insul : „Curînd apoi chemași asupra-mi tăișul aspru al durerii / Și mi-ai cioplit în mii de fețe amarnic sufletul din mine / Ca pe un diamant, Stăpîne, ce și-a sporit harul puterii / Căci înmiit va să răsfrîngă lumina ce-a cuprins în sine”. În sfîrșit, grație jeftei lui Isus, omul asociat simbolului dragostei dumnezeiești a devenit o piatră nestemată a gloriei celeste : „Ca pe un diamant, stăpîne, m-ai pus în crucea stemei Tale / Și-n aurul iubirii sfinte m-ai ferecat, de-asupra urii — / Să licăresc în noaptea vremii, cînd stele n-or mai fi pe cale, / Ca un surguci al slavei Tale pe largă frunte, a făpturii !” (*Ca pe un diamant*).

Multe bucăți se mulțumesc să versifice pur și simplu îndemnuri bazate pe anumite convingeri morale : „Izbește amnarul de asprele cremeni / Să vezi cum țîșnește și foc și lumină... / Oțelul voinței călește-ți asemenea : / Lovit cu-ndîrjire și fără de vină / Scînteii strălucite în preajmă-ți să semeni / La orice lovire să scaperi lumină” (*Sentență*). Sînt recomandări — așa cum bine remarcă Vladimir Streinu — străbătute de idealismul optimist vlahuțian, a cărui lecție principală era mobilizarea energilor sufletești, cu scopuri altruiste.

El se lasă recunoscut ușor și în următoarele sfaturi : „Nu căta c-ai rătăcit / Azi într-o Sahară, / Scoate plugul liniștit, / Pune-te și ară // Și din tot ce-ai semănat / Trudnic, să nu-ți pese / Că din lutul blestemat / Nici un fir nu iese... // Vă rămîne-n viitor, / Înfruntînd arsura, / Pentru alt semănător / Gata arătura !” (*Scoate plugul liniștit*).

Abia cu volumul „Pîrgă” iese la iveală adevărata alcătuire lăuntrică a poetului, natură telurică, înfiorată de puternice aspirații spirituale. Motivele tradiționaliste revin, dar salvează oarecum de idilismul lor inițial printr-o cufundare organică în elementaritate. Sentimentul religios se interiorizează și începe să nu mai fie exprimat discursiv, ci sub forme alegorice sau simbolice. Adîncimea și amploarea cîștigate de el treptat în sufletul frust al scriitorului, creează o tensiune lirică autentică și fac din V. Voiculescu un poet original. Pasta sa verbală e groasă și mustește de cuvinte cu iz rustic : „nămestî”, „pive”, „grunji”, „urdiș”, „bahne”, „suhaturi”, „ristavuri”, „lefti”, „grădini”, „cheanțuri”, „sterlici”, „hobăi”, „starțe”, „corlată”, „covrag”, „șovar”, „lostopăi” etc. Totul capătă un

aer rudimentar, vînjos, sălbatic și se înfățișează pictat cu apăsări tari și decise de penel. Impresia de primitivitate naturală absolută e citeodată coplesitoare, amintind prin vigoare și dramatism peisajele unui Andreescu : „Sus huiet și bătaie de brazi înfuriați, / Jos urlete de ape în scochina adîncă, / Minînd din copcă — în copcă nahlapii spulberați / Pe jgheaburi șlefuite în gresia din stîncă”... // Răzbubueie ca-n iaduri un ciocnet de urgii... / Bușteni de-a rostogolul se bat cu bolovanii... / Prăpastia-i zdrobește cu știrbele-i gingii / Și hrubele-nfundate scot muget, ca vulcanii” (*Penteleul*).

Priveliștile preferate ale lui V. Voiculescu par să fi fost teatrul unor seisme violente, sînt compuse din masive muntoase surpate, cu grote fioroase, arbori răsuciți convulsiv, vegetații încilecite și fierberi turbate de ape.

Viziunile acestea îl urmăresc pe poet chiar și în descrierea vieții interioare : sufletul îi apare plin de peșteri adînci ; orice sgomot exterior „un pas, o șoaptă, un suspin”, are aici ecouri, zguduie pereții „arși de lavă” și face să se prăbușească tavanele cu tunete asurzitoare (*Sînt peșteri*). Destinul înaintează și el orbecăind prin hrube „jilave” și „întortochiate”, cățărîndu-se pe scări de blocuri răsturnate”, străbătînd același peisaj ciclopic : „E un dedal de săli, de gropi și coridoare / Ce urcă, se sucesc și se coboară, / Cu iezere de ape în viltoare, / Cu năruiri de bolți ce te doboară”... Alegoriile chemate de V. Voiculescu să figureze procese morale sînt mai totdeauna dramatice, implică o luptă grea între spirit și materie, aceasta din urmă caracterizîndu-se prin marea ei duritate și rezistență minerală. „Durerea” e o rocă sgrunțuroasă și tare ; spre a-i zmulge „nisipul de aur”, poetul ne anunță că se pregătește să scurme pînă în „măruntaie”, „ocnița vieții” și să supună apoi prețiosul zăcămint, scos la lumină, unei operații trudnice : „Copaie cu copaie, în pive mărunțită, / Toți grunjii măcinîndu-ți, în praf te voi prefăce. / Vor bate pisăloage și apă-nvinețită / Pe jghiaburi largi de suflet va curge fără pace // S-o ducе toată huma netrebnică din tine... / Spălată-n mii de ape, pe scocuri vînturată / Să-ți lași domol pe fundul ulucului din mine / Nisipul tău de aur, Durere sfărîmată...” (*Piatra auriferă*).

Regăsim în asemenea tablouri linia energică și colțuroasă a creionului arghezian. Întregul peisaj, interior sau exterior, devine, nu o dată, o proiecție cosmică a universului rural, în care clocotesc vigorile elementare : „Dînd buzna ca de streche fugărite, / Cu cozile birzoi și coarnele zburlete / sosesc cirezile de nori în goană / Buluc ca valul, / Cu mugete și zvoană, / Și-nvălmășite / Buhai cu zimbri, junci cu vaci cît malul...” (*Nori de vară*).

Original e și felul în care tot acest zbucium teluric se spiritualizează, năzuind către o împlinire secretă, superioară : Pomul „zăbavnic”, piper-nicit, cu crengile sucite și bătute de grindini, își împinge tenace rădăcinile prin piatră, ca să ajungă la lutul gras și reavăn” ; „mizga amară” suie și se îndulcește absorbînd lumina ; „visul rădăcinii” strălucește pînă la urmă sus în rodul pîrguit (*Pîrgă*).

După ce pescarii pleacă ducînd cu ei năvoadele ude și cîngile de fier, lacul rămîne ca un ochi al adîncurilor, privind nesățios spre cer (*Amurg pe lac*). Întreaga fire pare a voi să-și depășească materialitatea și să confirme sentimentele religioase care-i dictează poetului această viziune. El se închipuie sămînța din parabolă, căzută pe sol sterp. „Un soare viu

de patimi" îl „arde" și îl „seacă". Dar chiar și în această condiție vitregă nu părăsește nădejdea înălțării : „Acum — îi spune lui Dumnezeu — zăcaș pe piatră, nerăcorit de-o boare / Aștept să mă sloboade Trimisu-ți din osindă : / O pasăre din ceruri să tabere flămîndă, / Avidă, să mă-nghită și înapoi să zboare !" (*Căzut pe piatră*) După „modul teandric", considerat la „Gîndirea" drept trăsătură caracteristică a credinței ortodoxe, mîntuirea se realizează prin conjugarea eforturilor umane cu cele divine. Intermediarii unui astfel de ajutor celest, dat omului în găsirea căii spre Dumnezeu, sînt îngerii. Nelipsiți nici din primele versuri ale lui V. Voiculescu, îi reîntîlnim în poemul *Pîrgă* : „Îngerul Nădejdi", trimis să-i fie poetului călăuză pe drumul vieții, a adormit zdrobit de oboseală la o răscruce și-l înlocuiește acum „Arhanghelul Durerii". Plopul din grădina părăginită, unde s-a consumat întîia iubire, pare, aprins în amurg, „Că-i sabia de foc neîndurată / Pe care Heruvimul nevăzut / O flutură spre lumea blestemată / La Poarta Paradisului pierdut". Volumul *Poeme cu îngeri* (1927) umple însă de prezențe angelice lumea lui V. Voiculescu, silind-o să-și îmblînzească simțitor aspectul sălbatic. O luminează mîngîietoare pogoară asupra ei, scaldînd-o și dăruindu-i scîlpiri de icoană. Soarele poleiește cu aur juncanii întorși de la pășune și-l preface pe văcar într-un înger (*De la pășune*). Ninsori moi cad din văzduh ; fulgii lor sînt albine care au părăsit în roiuri albe prisăcile cerești și se toposesc pe pămînt de dorul raiului. (*Colindul ninsorii*). Tot cu un fundal rustic, dar domesticit, V. Voiculescu pictează tablouri în maniera lui Fra Angelico, diafanizate de mișcătoare frăgezimi sufletești. Dumnezeu apare astfel zugrăvit într-o reprezentare naivă, infantilă : „Vedeam aievea parcă un coteț / Vopsit albastru, învelit cu fier / Și plin de porumbei filfietori, / În timp ce un bătrîn boier / Cu barbă albă, gros și cam pitic / Ieșea din casa-i mare cît un palat / Scoțînd nori de fum din pipă, / Îmbrăcat într-un halat / Cu mîneca largă cît o aripă / Și zvîrlea spre albi porumbeii / Boabe aurii de mei..." (*Dumnezeul copilăresc*). Călătorind spre Betleem, cei trei magi se laudă între ei cu știința care le va permite să-l identifice imediat pe Mesia : „Eu, spunea unul, numai să sosesc / Și-am să cunosc locul îndată : / Mi s-a arătat în vis palatul crăiesc, / E cît un munte de marmoră curată". // Celălalt răspundea plin de îndemn : „Eu nu știu de palate, nici de munte... / Eu cunosc pruncul, s-a născut cu semn. / Trei stele, una-n piept, una-n spate și alta-n frunte". // Adevărat, întărea Gaspard, / Cine-i mag-astrolog nu se pierde : / Eu știu că de-asupra cetății lui ard / Trei sori, unul alb, altul roșu, altul verde".

Orgoliul acesta savant provoacă ilaritatea dobitoacelor care, iarăși, în nevinovăția lor se vădesc a fi mult mai aproape de taina nativității : „Așa tănuiau înțelepții, cu ifos tustrei... / Dar, pâlți de-un haz fără pereche / Pufnea calul, se cocoșa de rîs cămila, sub ei, / Și chicotea asinul, pleoștind o ureche" (*Pe drumul de aur al Sidonului*). V. Voiculescu e atîas și el, ca Blaga, Pillat sau Adrian Maniu, de o poezie pornită, după Fr. James și Rilke, să exploateze virtuțile artei naive. Dar nota lui distinctă rămîne o anumită asprime realistă, care-l înrudește mai degrabă cu Arghezi : apostolii îi aduc lui Isus mielul cumpărat pentru cina cea de taină. Tabloul giotto-esc inițial se schimbă brusc și peste seninătățile pascale cade dintr-odată umbra tragică a Calvarului : „Era un miel molatic, cu lațele plăvițe, / Miroșitor a lapte — și-l toropise somnul, / cu fruntea cucuiată

de două mici cornițe, / Și presimțind scăparea, a behăit spre Domnul.// Atunci, duios și pașnic ca un păstor din munte, / Isus îl luă în brațe cu adincă sfișiere, / Îl sărută cu sete pe bot, pe ochi și frunte, / Apoi întoarse capul și-l dete spre junghiere...” (*Pregătiri de cină*). Intervine apoi mereu alegorismul. În ultima strofă a poeziei citate, Iuda împietrește, privind cu ochii holbați, năuc, gestul Mintuitorului.

Îngerii lui V. Voiculescu, deși au o prezență fizică și îndeplinesc chiar adesea munci agricole (culeg spicele căzute din snopi, mină boii la pășune, curăță codrul de uscături) rămân simboluri mari morale. Ei sînt reprezentări alegorice ale unor sentimente care duc spre credință sau au calitatea de a o întări, atunci cînd ea există. Întîlnirile cu îngerii constituie pentru V. Voiculescu momente de răscruce sufletească ; mult mai frecvent decît o seninătate serafică, angelizarea universului instaurează în lirica sa un peisaj dramatic, în care au avut loc sau în care urmează să se petreacă evenimente capitale. Poezia lui V. Voiculescu continuă să fie cîmpul aceleiași lupte patetice a credinței cu devastările provocate de existență în „ingereta” omului. Dealtfel, prin alegorism, totul tinde să se mute într-un plan interior. Peisajele sălbăticitate revin spre a figura asemenea catastrofe lăuntrice; „Albinele simțirii de foame au murit / Pe fagurii vieții, mîncăți de urși greoi, / Iar stupii amintirii, prădați, se surpă goi / În scorburi unde bureți miroase — a stîrf / și umbra copleşte copacii pînă-n vîrf / Mormanele de vreascuri, înăbușind muștrări, / În codrii răi de gînduri au șters orice cărări ...”

Auxiliarii divini sînt chemați să-și dea concursul în special la scoaterea sufletului din atari hățișuri sugrumătoare : „Tu, Doamne, știi că-i bine și-i drept ceea ce-ți cer, / Nu zăbovi la ruga uscatelor păduri : / Trimite-un pîlc de îngeri, în spate cu securi” (*În pădurile de gînduri*).

Mesagerii cerești participă conform modului teandric la strădania dificile și hotărîtoare. Ezităările, înfrîngerile sînt reciproce și sugerează o dialectică misterioasă a grației. Îngerul ivit în fața casei, are un aer atît de absent, încît pare a nu dori să fie oprit. Dar poate că tocmai lipsa de inițiativă a celui pentru care a venit îi stîrnește această tristețe doborîtoare : „Nu purta sabie, n-avea-n mină crinul, / Rătăcind pe stradă / Și-a aruncat doar ochii la mine-n ogradă / Unde năpădisese cucuta și pelinul. / Stam pe prispă halucinat : / M-a văzut..., nu m-a văzut ? / Că nu mi-a luat aminte... / Era așa de abătut, / Că n-am mișcat, n-am strigat, / L-am lăsat de-a trecut înainte” (*L-am lăsat de-a trecut*).

Altă dată poetul se întîlnește cu „îngerul amînat” sau cu cel care așteaptă înainte de a muri, într-o odaie goală, un ultim semn afectiv. La Voiculescu iau chipuri angelice : durerea, regretul, căința, mila, iubirea, cu alte cuvinte, imboldurile sufletuști în stare să-l elibereze pe om de răutate. Asistăm la o luptă prin excelență morală, dar cu caracter religios, fiindcă îmbracă formele mitologiei creștine, presupune intervenția unor factori miraculoși și are ca țintă mîntuirea. Dorul desăvîrșirii interioare e însă autentic și dăruie o pîlpîre numinoasă intensă liricii lui Voiculescu. Din stingerea „mărgăritarului bolnav”, poetul scoate, de pildă, o admirabilă alegorie. Suferința secretă a pietrei prețioase e tînjirea sufletului după patria lui siderală : „Îngălbenit pe-alocuri, sfărîmicios, avar / Lăsa să se-ntrevadă o zare tot mai slabă / Și-și oblojea lăuntrul și inima-i bolnavă / Cu-o pojghiță zbîrcită și turbure de var... // Murea mărgăritarul

cu stingeri și alean, / Secat de-un dor năpraznic și fără alinare / Și-n lungă-i agonie visa departe-n mare / Un cuib de scoici bătute pe-o creangă de mărgean" (*Mărgăritarul bolnav*).

Alegorismul întreține sub o formă deghizată vocația lui V. Voiculescu pentru poezia conceptuală. Imaginile traduc sistematic, în termeni metaforici, propozițiuni care vorbesc despre diverse noțiuni abstracte. Uitarea ne împiedică să culegem frunțele experienței noastre. Ele se pierd, umplind memoria doar de melancolie. Reflecția aceasta e exprimată figurat : Pe tărîmul unde abia străbate gîndul, „raiul amintirii” stă cu porțile deschise; roadele grădinilor lui se scutură și-i îngălbenesc de poame pajistile; „uitarea” își trimite aici „furnicile ei negre” și „viespile” care se hrănesc cu sucul lor dulce. Treceam prin grădina vestejită, strivind fructele scuturate, fără să le vedem; o părăsim, ducînd pe tălpi numai mireasma roadelor mușcate de uitare (*Toamna*) La fel, cuvintele sînt „negre mielușele mute”, care pasc „florile tainei” și iarba tăcerii. Dar sufletul, „cioban rău”, „casap cu mîini crunte”, le mină „suduind” pe „poteci întortochiate”, ca „să le taie-n zahanale”. „Plăpînde”, „blînde”, „neîntărcate”, ele merg „fără zbieret”, „la junghere” și „file-negrite umplu pămîntul”, fiindcă lumea cere zilnic, „frageda carne de gînduri, cuvîntul” (*Coboară cuvintele*). Procedul este pîndit de manierism, cum observă G. Călinescu. Alegorismul a fost însă formula preferată a artei creștine și V. Voiculescu îl practică urmînd o lungă tradiție. Izbinzile poetului în această direcție nu sînt puține. Ele au loc mai ales acolo unde alegoria rămîne doar schițată și se bazează pe motive mitice, folclorice, inoculîndu-le un sens spiritual. Consecințele dezastruase ale somnului în care zace trupul atunci cînd sufletul se bate disperat cu răul, sînt figurate astfel admirabil printr-o scenă de poveste populară : „« Uuu... n-aude, n-a vede ! »... ce glas obosit / Ca-n basmul cu Greul Pămîntului strigă ? / Tresar ascultîndu-l și văd deslușit, / Un smeu și-un voinic înceleați-verigă ! // « Uuu... n-aude, n-a vede »... Urechea-mi destup : / Cum strigă stăpînul în luptele-i crunte, / Și ceata-i, puiendrii de vulpe și lup / Sosec cu Ursul, cu Greul în frunte. // « Uuu... n-aude, n-a vede... » chemarea, de sus / Ajunge la mine în van să se sfarme, / Căci sufletul strigă, ca-n basme, răpus, / Iar Trupul, el, Greul Pămîntului, doarme ! ” (*Ca-n basmul cu Greul Pămîntului*).

Alteori, cu și mai mult succes, pure evocări sînt împinse pe nesimțite către o infrarealitate arhetipală. În ele își spune cuvîntul puterea lui V. Voiculescu de a se contopi cu fondul teluric al vieții. Două exemple antologice sînt poeziile *Gînduri de iarnă* și *Pe decindea Dunării*. Prima încearcă să-și imagineze ce fac jivinele, atunci cînd nămeții acoperă apele și pămînturile. De la urșii care dorm, sugîndu-și labele ca „țîncii” și visează că sorb miera din faguri, la vulpile silite să-și tîrască măturile cozilor prin zăpadă, la lupii ieșiți, asemenea unor umbre, în noaptea sfințului Andrei după hrană, la iepurii cu pielea julită de alice, o compasiune fraternă îl trage pe poet tot mai jos, spre cele mai elementare tresăriri dureroase ale naturii animate : „M-aș strecura — zice el — la șerpuii înteleniți în găuri, / La broasca ce se-ngroapă de vie ca fachirii, / Să prind sfiosul scîncet al viețelor din hăuri / Murind strivit sub alba muțenie a firii” (*Gînduri de iarnă*).

A doua poezie alunecă iar, prin sugestii discrete, spre o matrice originară neschimbată a existenței : „Pe decindea Dunării, la vale / Printre triste miriști cu ciulini, / Trece-n baltă, legănat agale, / Un chervan cu coviltir de rogojini. // În tot cîmpul nici un fir nu-i verde, / Mișcă vîntul albe colilii, / Drumul lung în zări pustii se pierde / Sub un cer de mari melancolii. // Boii moi se lasă pe tinjeală / Grebenele roase-i dor. / Osiile gem cu-nctineală, / Și slomnesc un fel de doin-a lor. // Omul stă cu capul gol și mină, / Înfundat în maldărul din car ; / Și-ațipit, cu jordia în mină, / Se tot duce drum fără hotar. (...) // «Foaie verde, firul peliniții» ... / Cîntă cărașul cătinel / Și, treziți, cu el odată cîntă Sciții / Ce-au trecut prin stepă, ca și el !” (*Pe decindea Dunării*).

Volumul *Destin* (1933) aduce o valorificare maximă a talentului pe care îl dovedise V. Voiculescu în evocarea unei luni fruste, plină de clocoțitoare energii vitale, dar și de ineputabile candori sufletești. În poemul *Hoți de cai* instinctele telurice explodează, cuprinzînd cu văpaia lor neînfîntă întreg spațiul. Văzduhul e spart de pocnetele harapnicelor ; prin vadul nopții trec, gonind nebunește, năluci și val-vîrtejul acestei cavalcade viforoase soarbe tot peisajul, purtîndu-l spre o sălbăticie liberă : „Înecat de iarbă, sur de praf ori glod, / Bărăganul slobod n-are voievod. / Iureș ca la nuntă ! Hii și hai și hai, / C-am pătruns în raiul hoților de cai !” În poemul *Ionică*, sufletul infantil descifrează tainele universului, printr-o comuniune intimă și precoce cu natura : ... „îl strigau pițigoi în ulmetul din preval : / Ici în deal, ici în deal, ici în deal. / Cînteții îl iscodeau din tufiș : / Cin’ ți-a zis, cin’ ți-a zis, Cin’ ți-a zis ?...” „Pe ce punea mîna, brodea fără greș, / Își făcuse singur cel mai bun fluier din cîreș, / Purta vitele fără băț, căci îi ascultau glasul, / Lăsa dorul zălog, oriunde-i călca pasul, / Îl iubeau albinele și-l lăsau să le prindă roiul, / Dregea maică-și vîrtelnița și războiul / Și-i ajuta la țesut mai bine ca o fată, / Povestea la clăci Alexandria toată, / Știa conăcăriile și cimiliturile, / Cînta, de căsca păsările la el gurile”/. V. Voiculescu dă o dilatare mitică unor aspecte ale universului său frust, nu fără a pierde însă simțul realităților. Ionică, „firososul” satului, pierde ca ațiția copii de țărani dintr-o angină diferită, tratată cu leacuri băbești. Amănuntul crud, cotidian, silește să se plieze adevărului său prozaic, amar, fabulosul folcloric, ca la Adrian Maniu „Trecuse anul. Biruise sriptori și smei / Și-n împărăția gîndului se-ntărea cu temei. / Mai rămăsese de ucis balaurul blestemat / Cepîndea la răspîntie spre palat. / Într-o noapte s-au luat la luptă : / A tras sabia, sabia ruptă ! / Balaurul l-a încolăcit, l-a îmbălat. / I-a trecut coada peste grumaz și l-a sugrumat. / Ionică s-a trezit horecînd, abia trăgînd răsulirea : / «Mamă mor... luminarea !» / Pe Ionică-l lovise anghina. / Scapă-l, Doamne, scapă-l. A venit baba Gherghina : / Gușter maică... și i-a turnat gaz pe gît, / Ionică pînă seara și-a dat sufletul, și atît ! / Și l-a bocit maică-sa și cu ea tot satul / Și tot natul / Parcă le murise Împăratul.

Poezia lui V. Voiculescu se îmbogățește, în volumul *Destin*, mai ales cu asemenea note epice și descriptive. Ele dau viață unui șir de amintiri din copilărie versificate, care narează inițieri ale sufletului infantil în tainele naturii rustice, pline de o măreție primitivă. (*Prin sită zilelor ; Pisica popii ; Iarna de altădată ; Vara în miezul codrilor ; Somnul la margine de codru ; La schit de munte ; Zilele de aur ; Isus din copilărie*).

Farmecul evocărilor rezidă în amestecul lor de ingenuitate și de culoare realistă. Lumea basmului se prelungește peste tot în viața cotidiană, feciorul pădurarului din Valea Mătăcinii crede că noaptea e roabă la tatăl său, deoarece vine și pleacă odată cu el ; învață „cum a prefăcut sfântul Petru piatra-n azimă / Pentru copiii vădanei, când trecea cu traista-n spate / Spre cetatea-ntr-un pai sprijinită și-ntr-un fir razimă”, sau că fintina din deal e „gîtlejul pămîntului” (*Prin sita zilelor*) ; găsește o omidă verde aurie și se bucură că a pus mîna pe nestemata care răsare din singele șerpilor, atunci cînd își dispută în inima codrului scaunul împărăției lor (*Pisica popii*) ; întilnește „un cîrd de fete plecate la ghilit” și e convins că sînt zinele ocupate cu spălatul pînzelor cerului (*Zînele de aur*).

Fabulosul capătă întruchipări naturale de o rară vrajă elementară : „Intram — își amintește poetul, ziua-n amiază ca-ntr-un amurg aicea / Unde nu străbăteau decît mierla și pitulicea, / Țîrîind fugărite de ereți. / Ruji și carpeni împleteau o colibă cu pereți / Și m-afundam cu gîndurile într-un vis fără nume. / Lumina de amurg verde era de pe altă lume / Și-n inima aprinsă simțeam printre bătaii / cum gilgie tăcerea vărsată peste văi. / Cînd mi se ura să mă uit în zările sufletului / Mă suiam ușor în foisorul de foi al stejarului, / Într-un cuib de vultur, părăsit, / Unde vederea lumii mă ținea aiurit” (*Vara în miezul codrilor*).

Realitatea e vecină bună cu tărîmul miraculosului „Pe pajiștea din poarta schitului se ținea hramul. / Iei un moș își lepăda traista, colo un cal, hamul / Și pe curmătură, cu cițiva meri întinzînd frunzare / Repede se înfiripa un sobor pestrițat cu ștergare. / Doi coropcari își desfăceau tolbele pline de cordele, / De fluturi, de arnici și mărgele, / Într-un raft aveau cărți cu cîntece de stea și vicleim, / Un călugăr vindea icoane de la Ierusalim / (...) / Dar minunea cea mare era tabla cu alvițe : / Un roi de copii cu plete plăvițe / Ne strîngeau împrejur gata să ne prindem de ele / Bizîind împreună cu muștele pe lingă acadele. / Atunci m-am dumirit ce erau pietrele scumpe, / Verzi, roșii, galbene, sclipind în basme tot așa cum pe / Scîndurica de brad sticlea aveau în Soare. / Comoara caramnelor strălucitoare” (*La schit de munte*).

Cu volumele *Urcuș* (1937) și *Întezăriri* (1939), poezia lui V.Voiculescu părea a-și fi epuizat resursele, după G. Călinescu, alegorismul ei luînd forma unui „petrarchism strident” și „supărător”, care-i sufocă orice lirism. Într-adevăr, multe versuri suferă de acest păcat. La un „popas în suflet”, toamna se ivește , „cu aur trist în mîini” ; „înaltele dezgusturi stau țarc peste priviri” ; „negrul domn” pîndește, „să tragă peste toate obloane lungi de somn”, „păstaia bătrîneții e grea de bolovani” ; anii sînt „plete reci” pe fruntea vremii” (*Popas în suflet*). În nori, plutesc „dureri neatîrnate de nici un dor, de nici o altă rană” ; la zenit, trec uri „desrădăcinate” ; din oase, „spălate de plins”, „gîndirea morții suie diafană și se preface în eternitate” (*Altitudine*) ; „minunea doarme la temelia lumii” ; „un continent de suflet s-afundă în uitare” ; altele noi ies înfierbîntare din singe ; firea omenească e aruncată, cînd la „tropicul iubirii”, cînd dincolo de „cercul polar al amintirii” (*Mintuire*).

Dar totodată, poezia lui V. Voiculescu trece printr-un proces surprinzător de purificare în aceste volume. Cuvîntul colțuros dispare treptat, spre a face loc eufoniei verbale. Idealul formei perfecte începe să-l stăpî-

nească pe poet, cum bine observa Vladimir Streinu. Se înmulțesc versurile obsedate de armonia și limpezimile eline (*Artă tîrzie, Meșterul, Scutul Minervii, Helada, Androginul, Stelă funerară, Țărm clasic*). Poezia *Cupa* e străbătută de nostalgia după „puternica dimineată a înfăptuirii / Cînd numerele cîntă și linii dănuiesc” (Tudor Vianu vedea aici un ecou al strînsei prietenii literare între V. Voiculescu și Ion Pillat); Vladimir Streinu amintea de Mallarmé și Valéry. Oricum, asistăm la o curioasă altoire a „poeziei pure” pe trunchiul liricii religioase practicate de V. Voiculescu. Roadele nu prea dese, atunci cînd apar (*Cupa, Falii, Fructul oprit, Cuget profan, Mai multă noapte, Rugăciune*) sînt însă de mare preț. Savoairea lor rară ne permitea să o gustăm, încă din volumul *Destin*, acest admirabil „Horeb lăuntric” : „Urc muntele de gînd cu aspre galbe / Cătînd frunzarul iugului aprins : / Doar mugetele tunetelor albe / Mă vor vesti că, Doamne, te-am atins // Și-și vor croi, făcîndu-le puzderii, / Pe mătcele urechilor drum nou, / Că, pînă-n fund, bulboanele tăcerii / S-or turbura sub bulgări de ecou. // Atunci sandala minții moale, / Cu sufletul desculț prin jarul dur, / Pășind în virful gîndurilor goale / Voi cuteza să cale pe spirit pur”. Dar, lucru cu totul neașteptat, punctul cel mai înalt al poeziei sale V. Voiculescu îl va atinge în lirica erotică. Surpriza a fost postumă, cînd s-au tipărit sonetele compuse de el între 1954 și 1958. Poetul scrisese și înainte versuri de dragoste, nefiindu-se să-și strige uneori chiar cele mai aprige dorințe trupești (*Cîntec pentru dezbrăcare, Fata din Dafin, Crăiasa de zăpadă, Fericitul gîde, Între albe reptile, Te înalți*). *Ultimele sonete ale lui Shakespeare în traducerea imaginară de V. Voiculescu* (1964) sînt o adevărată monografie consacrată paradisului și infernului iubirii. Substituindu-se marelui Will, urmașul său valah amplifică celebrul roman sentimental, sordid și sublim, între poetul elisabetan nobilul „tîear blond” și fătarnica „doamnă brună”, cu nouăzeci de episoade inedite. Principalele năzuinți ale liricii lui V. Voiculescu își găsesc în aceste versuri tîrzii o împlinire magistrală. Avem de-a face aici iarăși cu o poezie conceptuală, dar în care dialectica dramatică a pasiunii se comunică peste tot ideilor, aprinzîndu-le, și grația împiedică alegoriile și ia o extindere polipieră : „să fie dar Iubirea o mască a Durerii ? / Alt chip al ei cînd poate adoarme și visează ? / De ce atunci în mine rămîne pururi trează, // Fără de ogoi chiar pînă pe perina tăcerii ?...” (CXXXV) ; „Nu m-au tîrît spre tine nici stearpa desfîinare, / Nici vițiul fătarnic, ci patima senină ; / Cînd fluturul își arde aripa-n luminare, / El nu rivnește seul, ci magica lumină...” (CLXXXIX). Idealul perfecțiunii formale își croiește în marmora sonetului statuia nemuritoare. Expurgat de orice scrișneli, dar cu o vigoare încă intactă, limbajul poetului izbuteste să strîngă un sfîșietor zbucium sufletesc în cea mai lapidară expresie și să-l pună mereu pe scară muzicală. Aproape oriunde ne oprim întîlnim strofe memorabile : de o splendidă cristalizare gromnică. „Perechea este țelul, porunca sacră a firii : / Stîrniți de ea, vulturii se caută prin spații, / Delfinele iau marea în piept să-și afle mirii, / Chiar stelele în ceruri se-njugă-n constelații...” (CLXIV)... „Te ispitește jindul să-mbraci și fericirea / Cum pui, pentru petreceri, o rochie cu brocarte ? / Dar trebuie-nfruntată cu spaimă cu o moarte... / Căci ea, ca să pătrundă, îți sparge-alcătuirea...” (CLXIII). „Puterea mea e jarul închis ca-n nestemată, / Ce arde dur și rece-n lăun-

tricul său joc : / De la crearea lumii, cu aștrii toți odată / Nu se mai stinge-n mine originarul foc..." (CCIV).

Dar cea mai înaltă izbîndă a liricii lui V. Voiculescu este de a fi făcut din iubire un simțămînt în care teluricul și spiritualul fuzionează, opunîndu-se dureros. Aliajul contradictoriu al naturii poetului ajunge astfel aici să se valorifice în sfîrșit, pe deplin. Rareori a fost cîntată cu atîta chinuitoare patimă dorința de posesiune erotică : „Orice vorbă — zice autorul acestor sonete shakespeareiene apocrife — închide o urgie /, și fiecă silabă e un ciclon de dor..." (CCXXIV)... „Cum te-arăți — măturisește altădată — mă-ntunec... și sufletul întreg / se face ochi, piept, brațe ... zbucnite către tine, / Pîlpîitor de pofte, iar dinainte-ți cad ; Din nou vremelnicia își cascade-n mine-abisul. / Rostogolit pe dire de flăcări, ca-ntr-un iad ..." (CCXXV). Foamea de plăcere a trupului reînvie lacomă mereu din propria-i cenușă : „Mai legăna tristețea doar pieptul ca o boare / Cu fluxuri și refluxuri aproape ațipite... / Amurgul voluptății vărsase umbra-i mare, / Suave mădulare dormeau în el topite... / Și alb și magic, palid, se afunda obrazul / Din castaniul moale cu țîmuri ondulate... / Plutea pe apa tîmplei un nor de vis... În iazul / De somn ieșeau profiluri de ceruri înecate... / Și nu știau de-i suflet, ori luna, sau un pește / Ce se juca sub unda cu pieleți senine... / Cînd un oftat... din gura scrișnită ca un clește / Spărgea cleștarul vrăjii urzită peste tine ! / Din carnea somnoroasă, din liniștea fierbinte, / Tu izbucneai, amantă mai dîră ca-nainte" (CCXXXI).

Instinctele telurice pe care le iscă, silesc dragostea să accepte pînă și mocirla promiscuității absolute. În ciuda unor repetate exclamații crispate de oroare : „Tu patima-ți împrăștii pe-un cîmp fără hotare : / Amici, cai, paji, canalii, femei, cîini, prînti... n-ai sațiu" (CCII) ; „Porți crima ca pe-o roză înfiptă-n chioatoare / Și vițiile-n tine, suavi boboci își scot" (CXCII) ; „Dar cum ? Valeți ignobili au har să te dezbrace ? / S-atingă așternutul cu laba lor de rînd ?" (CCXXVII), „Vai, tu strecori minciuna și-n cuminecătura..." (CCXII) Îndrăgostitul este gata să uite oricînd totul, dacă-și poate satisface impulsul erotic : „Nu-ți cer deloc credință, mi-e deajuns iubirea. / Ca sfîntul trup, în orice fărîmă ea e-ntreagă, / Cu tine odată-n brațe am strîns nemărginirea ; / Ce-mi pasă că și alții rîvnesc s-o mai culeagă !" (CXCVII).

Dar iubirea e în același timp, la V. Voiculescu, o invincibilă văpaie purificatoare. Ca în sonetele shakespeareiene, și aici un platonism rinascentist vine să salveze neconținut dragostea din noroiul instinctualității, spiritualizînd-o, „Dincolo de plăcere" poetul pindește „altă dobîndă", „nu brută-ncoronare a singelui aprins", ci „neînfăptuitul vis al desăvîrșirii" (CLVI). „Mă-nfățișez cu duhul — ține să precizeze dînsul —, nu te sîrut pe gură, / Plecat ca peste-o floare, te rup și te respir... / Și nu mai ești de-acuma trupescă o făptură, / Ci un potir de unde sug viață și strîng mir" (CLVIII).

O sete fără margini de absolut arde în acest amor condamnat. El leapădă în drumul său tumult, „spumă" și „drojdii", păstrînd, din „ciuda fermentare", doar „mbătătorul spirit, tăria și ardoarea" (CCXI). „Iubirea — scrie sonetistul — ni-i sfințită de marea-i înălțime, / Ne urcă la lumina eternelor dureri. / Acolo, sus, păcatul, n-ajunge nici ca gînd, / Și vițiul nu suie nici în închipuire ; / E ca un iad în ceruri unde se-ntroc plîngînd, /

Rîvnirile nebune ce n-au jos împlinire" (CLXXII). „Dragostea-i unica vecie dată nouă" (CLXXXIII) fiindcă „ne-adună trăirea spulberată" (CXCIII). În atracția erotică, amantii ascultă de chemarea paradisului platonician al ideilor și la această împlinire superioară năzuiește poetul atunci cînd spune : „Sînt mai bătrîn ca moartea : născut mai înainte / Ca strigătoarea-i umbră / Să nu fi intrat în lume, / Am supt nemuritorul sîn al iubirii sfinte, / În rînd cu Arhetipii fără de veac nici nume... / Dă-mi mîna nu-i nevoie de-aripi... O îmbrățișare : / Misterioasa carne se face duh în noi ; / De dincolo de ceruri se-ntinde-o așteptare, / Perechea cea pierdută să vie înapoi..." (CCV). Geniul are totodată puterea de a-și sublima patima, imortalizînd fapăturile care o inspiră, oricîtă josnicie le-ar macula. Conștiința acestei forțe îl face și pe autorul presupus al sonetelor să scrie : „Ciclopeene ziduri de dragoste-nfipsei / În carnea ta uitucă și alunecătoare..." (CCIII) „Nu-ți spun nici un adio : cum n-ai mai exista... / Rămii doar coaja celei pe car-o iau cu mine... / Ți-am rupt adinc esența și te-am golit de tine... / Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta"... (CCXXIX); „Eu îmi clădesc sonetul în piscuri, o cetate / Cu rimele creneluri și orice vers un zid / Pe tine, prinț hermetic, ca-ntr-o eternitate, / Zmuls pur din gheara vremii, în el să te închid"... (CLXII).

O adevărată metafizică a iubirii însoțește astfel peste tot teluricul tumult pasional. Identificîndu-se cu ilustrul său înaintaș, V. Voiculescu s-a străduit să-i respecte nu numai tăietura versului, ci și concepțiile, rămînînd în universul moral elisabetan. Se naște, însă, întrebarea, cum a putut să se adapteze poetul creștin prin excelență unui asemenea rol infernal ? Răspunsul, cred că trebuie căutat tot în sensibilitatea religioasă a lui V. Voiculescu, oricît de paradoxal ar părea. A trăi tentația păcatului și a lupta să o birui e un exercițiu mistic frecvent. V. Voiculescu s-a simțit împins să-l facă sub imboldul naturii sale telurice, probabil și datorită cumulului de vicii înnobilate din sonetele shakespeare-iene.

Adevăratul amor poate să fie și o școală a virtuților evanghelice, pentru că, prin el, învățăm ce e dăruirea absolută, iertarea, mila, sacrificiul, puterea spiritului asupra țărîinii.

Din „ghehena" patimii, vocea autorului „poemelor cu ingeri" găsește tăria să strige : „Nu ! gloria iubirii nu este îmbrățișarea, / Ospete de săruturi, orgii de-mbrățișări, / Ci dorul larg și taina-mpletită cu-așteptarea Sînt duhul ei pe-o lume de vane desfătări / Prin înfrînări și chinuri așezîi-ating extazul..." (CLXXII). În satanicele orgolii ale titanismului rinascntist se insinuează senzația apăsătoare a damnațiunii : „Tu zbori atît : doar clipa cît ține-n slăvi o nuntă / Spre cer te-mpinge sexul, nu marele azur... / Ca iar să cazi în tină și aripa ta ciuntă / S-o năclăiască iarăși al poftelor huzur / Din dragostea curată tu faci vinovăție, / Îmbrățișarea dragă o schimbi într-un păcat, / Din glorioase viții și-naltă scîrnăvie / Îți împlinești cunună pe capul aplecat — / Nimb de amăgitoare, impură poezie... / Și ideală floare a iadului suprem, / Cumplita-ți frumusețe o porți ca pe-un blestem" (CCXXXII). Peisajul sufletesc dramatic al liricii lui V. Voiculescu răsare iar înaintea noastră : „Cu nobila virtute nu ne culcăm... fugim : / Cum poți să strîngi în brațe un stîlp de diamante ? / Ca pe-o soție-n lume o scoatem și-o cinstim / — În taină cu

nădejdea cîndva s-o moștenim — / Ci-n pat urcăm păcatul, amănți mlădii și-amante. / Transfigurați de-un fulger de viții, dăm lumină, / Și dintr-o curtezană croim ușor o sfîntă : / Iubirea-i scurtă noapte în care totul cîntă : / Dar demonul e-alături și rîde în surdină..." (CCXXXVIII).

Îndărătul platonismului elisabetan se ivește, mîntuitoare, suferința răscumpărătoare creștină : „O lacrimă curată e geniul iubirii : / Pe doborîți ridică din iaduri izbăviți... / Doar una să-ți lucească în zările privirii, / Și vezi ca Saul, lumea, cu ochii dezsolziți..." (CCXXV).

În ultimul dintre aceste sonete shakespeare-iene apocrife, V. Voiculescu se numește, „eu, bădăranul Will”, voind să spună că singura tangentă a lui cu strălucitul său model a fost doar grosolănia. Orice umbră de modestie nu-și are însă aici locul.

V. Voiculescu a scris și teatru, oscilînd între comedii radiofonice ușurele *Două furtuni*, *Darul domnișoarei Amelia*, *Trandafir agățător*, *Gimnastică sentimentală* și piese cu ambiții mai înalte, *Umbra* (1930), *Fața ursului* (1930); *Demiurgul* (1936), *Pribeaga*. Primele sînt lipsite complet de umor, cu un aer căznit și cad adesea în vulgaritate. Celelalte, chiar atunci cînd pornesc bine, sfîrșesc prin a se aplatiza pe parcurs. *Umbra* abandonează ideea interesantă de a scoate efecte dramatice dintr-un eres popular și devine o simplă farsă groasă, sămănătoristă : În *Fața ursului*, o explicație finală pozitivistă risipește toată sugestia supranaturală ; răpitorul nevestei din sat nu e un animal, cum crezusem, ci fostul iubit, îmbrăcat în haina sălbăticiunii. Condamnarea lăudabilă a nebuniei rasiste ia o turnură echivocă și cam puerilă în *Demiurgul*, confundîndu-se cu repudierea utopismului științific, ca orgoliu satanic. Evocarea istorică *Pribeaga* alunecă din fabulosul mitic într-un deznodămînt pedestru. Singura piesă mai substanțială a lui V. Voiculescu rămîne *La pragul minunii* (1932), adevărat „mister” modern, de factură expresionistă : Un tînăr evreu, după ce duse, ca ateu militant, o înversunată luptă antireligioasă, descoperă credința și revine în orașelul natal, spre a propovădui contopirea tuturor bisericilor prin mutarea lui Dumnezeu din ele în sufletele oamenilor. Dar, prezentîndu-se la polițaiul tirgului, e reținut și acuzat de spionaj și propagandă subversivă. Părinții, logodnica, socrul eroului, rabinul și preotul, convingeți să-l identifice, sînt convinși că a înnebunit, cînd aud ce spune. Numai un gardian îi urmărește vorbele și e cuprins de o veritabilă exaltare mistică. Trimis ulterior să-l readucă la anchetă pe erou din celula unde fusese închis, constată că ciudatul personaj s-a volatilizat. De dispariția aceasta inexplicabilă iau act și ceilalți : comisarul e stupefiat ; paznicul, convins că a fost martorul unui miracol, pleacă să-l anunțe oamenilor. Eroul nu ajunsese, totuși, decît pînă la „pragul minunii”. Rămas singur cu comisarul, socrul dispărutului îi arată că întreaga asistență fusese victima unei halucinații colective ; arestatul se spînzurase și ușa deschisă a celulei îi ascundea trupul. Om al soluțiilor practice, socrul se oferă să scoată autoritățile din încurcătură : pentru un modest comision e gata să ascundă cadavrul printre niște saci cu cartofi și să-l arunce în apa de la marginea tirgului. Astfel, și familia și rabinul și preotul și poliția vor scăpa de zănaticul venit să le creeze numai buclucuri ; se trece la executarea operației, în timp ce paznicul explică mulțimii adunate cum s-a produs miracolul.

Tulburătoare e economia de mijloace cu care se realizează atmosfera dramatică. Eroul aude și vorbește greu la începutul piesei ; aflăm curînd și pentru ce, cînd își extrage din urechi și gură pietrele prețioase ale unor odoare bisericești care-l împiedicaseră pînă atunci să primească și să răspîndească suprema învățătură a lui Iehova și Isus : iubirea. Trăirea extatică a acestui „mesagiu” ne e comunicată printr-un ingenios ecran măritor. Paznicul nu spune nimic, dar umple scena, atrăgînd toată atenția asupra lui. Cuvintele rostite de erou se materializează pe figura acestui personaj mut, tipică potențare expresionistă a unei idei exaltante. Originală e și mecanica întoarsă a piesei lui V. Voiculescu. Avem de-a face cu o „Verkündigungsdrama”, care nu numai că substituie complet dialecticii sociale a „omului nou” o alta pur spiritualistă, mistică, dar îi imprimă, pe linie „gîndiristă”, o direcție polemică, programatic antimaterialistă. Adevărata revoluție nu poate fi, după autor, decît interioară, sufletească, ea singură propunîndu-și să instaureze împărăția iubirii universale, prin reînvierea unui autentic și generalizat sentiment religios. Dar, urmărind cu atenție lucrurile, observăm că piesa răstoarnă chiar și această dialectică. Am asistat la o falsă „vestire”, minunea nu a avut loc, totul a rămas doar în „pragul” ei, „revelația” paznicului s-a bazat pe o iluzie. Finalul piesei subliniază natura profană a „misterului”, contrapunctînd starea de feroare cu un joc paralel crud, realist. Socrul escamotează cadavrul, în timp ce mulțimea invadează scena ; apoi, după ce-i șoptește comisarului : „S-a făcut. Pornim îndată, căci nici dracul nu mai e pe drum. Toți s-au adunat aici”, pătrunde printre oameni și începe să le explice : „Cînd am intrat eu, se mai simțea așa un miros de tămîie. Minune, minune mare, așa o minune”.

Publicate postum, în două volume, *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoi* (1966), povestirile lui V. Voiculescu au produs senzație și se înțelege ușor pentru ce : Mai toate aceste bucăți relatează întâmplări legate de practici magice și isprăvi ale unor inși dotați cu puteri miraculoase ; solomonari, vraci sau șamani. Faptele istorisite se petrec în epoca noastră, dar evocă o existență tribală, bazată pe credințe totemice și resuscită timpuri mitice, de o arhaitate imemorabilă.

Un morun uriaș se prinde într-o capcană a gîrlei Pociovelistei și tentativele lui furioase de evadare amenință să elibereze întregul vînat. Ca să evite acest risc, șeful brigăzii piscicole locale vrea să folosească explozibile. Unui vechi pescar însă, al cărui neam oamenii ziceau că descinde dintr-un morun, ideea îi apare monstruoasă. Hotărît să împiedice punerea ei în practică, Amin își adună toate puterile stirpei sale, dîndu-se de trei ori peste cap, în gînd, și, identificat astfel cu strămoșul acvatic pătrunde sub valuri spre a face loc peștilor să fugă. Dar morunul uriaș se năpustește prin spărtură și, luîndu-l în bot, pornește urmat de un adevărat cortegiu triumfal către fundul mării (*Pescarul Amin*).

O lostrită argintie terorizează satele de pe malurile Bistriței. Tinărul Aliman umblă vrăjit să o prindă, mai ales după ce o ținuse odată în brațe și ea îi scăpase cu mișcări lunecoase de femeie. Urmînd niște sfaturi vrăjitorești, flăcăul recurge la un simulacru masculin al lostritei, din lemn, drept momeală. Apare o plută, purtînd o fată leșinată, cu păr lung, răsfirat pe umeri, ochi de chihlimbar, verzi-aurii sticloși și dinți albi, ascuțiți, oa ai fiarelor. Dar idila dintre erou și această făptură stranie, asemănă-

toare lostriței la înfățișare și apucături, ține doar câteva luni. Cînd, sosește o femeie minioasă și ocărîndu-l pe Aliman că i-a răpit fata, o ia cu dînsa. Flăcăul caută apoi zadarnic satul din munți, de unde mama supărată spunea că a venit. Se întoarce acasă fără nici un rezultat și cade într-o apatie totală. E imbiobodit pînă la urmă de altă fată, însă chiar la sărbătorirea nunții, cineva aduce vestea că lostrița a reapărut. Aliman, ametit de vin, aleargă nebun spre rîu, o zărește, sare după ea și piere printre nahlapii furioși (*Lostrița*).

Un lup sur, cu ochi de foc, îi aduce la disperare pe călugării dintr-o mînăstire, prădîndu-le turmele. Nici zăvozii, nici bîtele paznicilor nu izbutesc să-l alunge, atunci cînd se arată. Singur părintele Sofronie, un bărbat înalt, uscățiv și păros, stăpînit de o mare rîvnă ascetică, are puterea ca, din chilia lui, să pună fiara pe fugă, prin simpla ridicare a brațului. Dar călugărul, înzestrat și cu alte facultăți supranaturale (apleca de la distanță cumpăna fîntînilor, deschidea ușile fără să le atingă, ghicea schimbarea vremii) părăsește mînăstirea spre a practica anahoretismul. Monahii sînt astfel siliți să apeleze la vrăjitorul Șotropa. Anchetînd cîinii, el ajunge la concluzia că prădălnica sălbătăciune e un om-lup care poate fi răpus numai cu glont ăfiercit de argint. Vînătorul Șuşnea, dirijat de solomonar, impuşcă pricoliciul. Se constată ulterior că acesta nu fusese altul decît Sofronie însuși, care e găsit în peștera lui, cu urma glontelui sub coasta dreaptă (*Schimnicul*).

O namilă de urs hulpav face ravagii printre cirezile satului din regiunea Sturmului. E chemat iarăși un vrăci, specialist în a infuza taurilor forța de a birui orice jivină care-i atacă. Asistăm la complicatul ritual magic, preconizat pentru aceasta, înlăturarea tuturor obiectelor metalice, aprinderea focului primitiv, simularea uciderii ursului ș.a.m.d.

Dar efectul vrăjii nu se arată. Taurul care urmează să-și dovedească bărbăția refuză să atace momia îmbrăcată într-o blană de urs. Solomonarul înțelege că magia din om s-a isprăvit, puterile ei strămutîndu-se acum în fier și în oțel. Decis să o împlinească, totuși, cu orice preț, măcar pentru ultima oară, trece el însuși la provocarea taurului, aruncîndu-i blana sălbătăciunii în cap. Înfrîntat, animalul se repede asupra vrăjitorului, îl ia în coarne și poartă vijelios să vestească mindru muntelui că a ucis fiara cea mai grozavă, pe omul-urs, ultimul Berevoi (*Ultimul Berevoi*).

După unii, V. Voiculescu ar rivaliza ca povestitor cu Sadoveanu în intuiția sufletului primitiv. S-a spus chiar că aduce în plus o dimensiune fantastică a existenței prin surprinderea formelor ei arhetipale, că e mai modern, fiindcă dă întîmplărilor, pe care le narează, o proiecție metafizică și că ridică fabulosul folcloric la semnificații intelectuale superioare. Toate acestea sînt copilării. Multe povestiri ale poetului (*Revolta dobitoacelor*, *Fata din Java*, *Farsă*, *Limanul*, *Proba*) rămîn niște istorii naive, scrise stîngaci, care nu trec cu nimic peste literatura unui Lascarov-Moldovanu. Altele, mai interesante prin nota lor fantastică (*În mijlocul lupilor*, *Căprioara din vis*, *Taina gorunului*, *Șarpele Aliodor*, *Iubire magică*, *Lacul rău*) se mulțumesc să relateze jurnalistic fapte neobișnuite, însoțindu-le de „explicații” pseudo-științifice. Acestea intervin chiar și în unele bucăți izbutite (*Sezon mort*, *Schimnicul*, *Sakuntala*, *Lipitoarea*, *Ultimul Berevoi*), stricînd impresia stranie pe care întîmplările narate au lăsat-o.

V. Voiculescu se impune totuși ca povestitor, printr-o viziune originală. El ne prezintă o umanitate nediferențiată încă bine de viață ferină. Între om și animal stăruie legături consanguine puternice, care se trădează imediat. Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie, pieptul larg, umflat pe lături, brațe lungi și palme late ca niște lopeți, coapse și picioare elastice, deșirate, pielea lunecoasă, fără nici o pilozitate ; tăbăcit de vînt și soare, pare acoperit cu solzi mici ; cînd iese din apă, omul-morun se zvîntă într-o clipă. Aceeași proprietate o are și fata-lostriță, căreia îi place să înoate toată noaptea și să vîneze păstrăvi. Eroul bucății *În mijlocul lupilor* aduce și el cu o jivină. Un păr des îi acoperă fruntea ; pe sub fălci poartă o zgardă de barbă rară și țepoasă ; are miini lăpțe, cu degete rășchirate, ca niște labe, priviri arzătoare și exală o duhoare sălbatică. Trăiește singur, afară din sat, pe coclauri, într-o bojdecă, jumătate peșteră, săpată sub un mal argilos și sterp. „Luparul” reușește să comunice cu semenii săi carnivori prin schelălăituri și urlete lugubre, scoase dintr-o oală de lut ținută la gură. Și în *Ultimul Berevoi* oamenii îmbracă pielea animalelor, reproducîndu-le apucăturile. Dansul magic închipuie trezirea virilității taurului, care cheamă prin mugete amoroase, din grajd, o junică ; executanții ritualului își alintă grumazele și se împerechează apoi mutește, într-un loc tănuț, fără a afla vreodată cine sînt.

La V. Voiculescu oamenii și jivinele trăiesc într-o profundă intimitate. Partenerul preferat de joc al unui băiat e o reptilă, cu care doarme la sîn (*Șarpele Aliodcr*) ; o țigancă tinăra crește un pui de urs și-l iubește ca pe copilul ei (*Sakuntala*). E de reținut că animalele sălbatice au exercitat aceeași fascinație și asupra poetului V. Voiculescu ; șarpele, și mai ales ursul, revin adesea în versurile lui. Ultimului i-a închinat chiar un imn de slavă : „Ursule, uriaș schimnic bătrîn / Ascuns de lume în peșteri sihastre / Pașii tăi limpezi stele rămîn / Înfipse-n potecile noastre / (*Cîntecul Ursului*).

Lăgătura secretă și intimă a omului cu sălățiciunile capătă expresia cea mai tulburătoare în povestirea *Sezon mort*. Aici, asistăm la o acuplare ciudată între un splendid cîine de rasă și o vulpe. Erosul, în forma lui bestială, suprimă distanțele care separă spețele, contaminîndu-l pe animal și pe om. Stăpînul ciinelui, un exemplar uman nu mai puțin ales, simte subit o atracție violentă pentru nevasta argatului său și ajunge a se iubi cu ea în aceeași poiană tainică din pădure, unde avusese loc amorul ferin, sub o lumină amețitoare de lună, identică.

De îndată ce vulpea e omorîtă și blana ei întinsă pe uluci, totul revine la normal ; ciinele dispărut se întoarce acasă, stăpînul își reia viața castă dinainte și femeia, după o sfîntă bătaie, locul în căminul conjugal.

Originală e și aura fantastică pe care o capătă existența cotidiană în lumea povestirilor lui V. Voiculescu. Preistoria continuă să trăiască paralel cu vremurile noastre, așa cum își imagina Blaga. Amin se conduce în acțiunile sale după străvechi credințe totemice. „Luparul” locuiește ca oamenii cavernelor într-o vîgăună ai cărei pereți sînt acoperiți de desene investite cu funcții magice. Sub briul Sturului se desfășoară rituri tribale ; în alte părți puricii sînt scoși din casă pe o lamă de cuțit așezată sub bătaia lunii. Forțe obscure pîndesc mereu îndărătul făpturilor care populează universul lui V. Voiculescu. O senzație de echilibru cosmic nesigur

și misterios ne întâmpină peste tot. Dar ea nu rezultă atît din evenimentele narate, cît din comentariul autorului care rămîne poet și proiectează fapte banale pe un fundal mitic, dilatînd metafore memorabile. Identificat cu strămoșul-morun, Amin pătrunde în paradisul arhetipal marin. Alt cer, răsturnat, cu pleiade și constelații, i se deschide în adîncurile apelor. Pești uriași, Leviatani, chiți nemăsurați, ies din genuni, cuprinzînd în pîntecele lor lumile și hrănindu-se cu aștri. La fel e împinsă spre fantastic povestirea *Sezon mort*. Fazanăria din pădure atrage soiurile de păsări răpitoare, coțofene gulerate, șoimi închiondorați, ulii negri sau pestriți, găi cu aripi zimțate, hultani semeți, pajure heraldice, vulturi mari rotitori, acvile, stance sure, ciori hoațe, gaife clevețitoare, ghionoi oacheșe, ciuvici cobitoare, care beau ouă crude, cucuvăi holbate, bufnițe, precum și alte lighioane prădalnice, vulpi viclene, viezuri leneși, nevăstuici bălțate, dihorni nerușinați, șobolani, șoareci, guzgani, ciufi zgîiți, pisici sălbatice, arici, șerpi și broaște. O junglă de instincte carnișiere asaltează neconținut, zi și noapte, oră după oră, crescătoria ; apărătorii ei, trei oameni și un ciine, duc o luptă fără încetare împotriva valurilor acestei imense furii devoratoare. Cursele clănțnesc, armele bubuie, neostenite. Colții lui Azor se înfig în gîtlejurile agresorilor, sporind mereu mormanele de stîrvuri din jur. Paza fazaneriei devine o bătălie grandioasă cu duhul sălbatic al pădurii, un dificil echilibru cosmic între iscusințe, energii și instincte.

Unde poetul absentează, naratorul se dovedește lipsit de inventivitate și metaforei fericite îi iau locul considerații plate, extrase din recuzita esoterică tradițională cu privire la „corpul astral”, „fluidul voinței”, viața „arhetipală” etc. Distanța care-l separă pe V. Voiculescu de un mare povestitor ca Sadoveanu e vizibilă aici.

O vină epică mai bogată apare în istorisirile cu tîlhari ale scriitorului. Bucata *Aleyon sau diavolul alb* ne deschide porțile imperiului fabulos al „hoților de cai”, evocați în poemul cu același nume. *Behaviorim* și mai ales *Ispitele părintelui Evchie* regăsesc culorile aprinse ale poveștilor noastre cu haiduci, înblinzite de un umor fatalist oriental.

Romanul *Zahei orbul*, tipărit iarăși postum (1970) este o narațiune picarescă, împinsă pe nesimțite către simboluri evanghelice. Un muncitor la cherhanalele bălților Dunării, înzestrat cu o statură uriașă și o forță herculeană, își pierde vederea din cauza consumului de alcool metilic. Sperînd într-o vindecare miraculoasă la schitul Dervent, unde vrea să ajungă, străbate tot felul de medii patibulare. Printre cerșetori, ocași și prostituate, cunoscînd cele mai grele umilințe, eroul dobîndește lumina interioară a credinței. Pînă la urmă descoperă un preot apostat căruia îi paralizaseră picioarele, îl poartă pe umeri, închipuind cuplul orbului și slăbănogului din scriptură, curățînd împreună o biserică pingărită și părăginită, unde popa reîncepe să slujească, iar cînd acesta moare, rămîne ingenușiat acolo, cu el în cîrcă, să aștepte trîmbița judecății de apoi. Personajul n-are destulă coerență psihologică pentru a susține multitudinea episoadelor romanului, înecate de prea mult senzational. Dar cel mai întins dintre ele, consacrat ocnei, conține pagini despre moravurile invertiților fără pereche în literatura noastră. De asemenea finalul, de o zguduitoare poezie apocaliptică, e halucinant.

Străvechi substrat popular-oral și continuitate în literatura scrisă

I. C. Chițimia

Pentru înțelegerea valorii distincte și a originalității scrisului, o problemă care se cere rezolvată, în primul rînd, este vechimea literaturii române. În general, și fără nici o rezervă pînă acum, s-a considerat că literatura română este o literatură cu începuturi tîrzii, ținîndu-se seama de apariția primelor texte scrise. În realitate, spre deosebire de literaturile occidentale cu rădăcini în mare măsură în cultura livrescă a antichității, literatura română — și socotim că situația se potrivește în bună parte și pentru alte literaturi est-europene — își are bazele de pornire în cultura populară cu o milenară existență și cu extensiune și transmitere orală. Literatura scrisă nu este, deci, un început propriu-zis, ci o perpetuare în forme noi a unor elemente preexistente, fundamentate și desăvîrșite oral într-un anumit tip de civilizație și cultură.

Îndrăznim să afirmăm că au existat în Europa, în cel mai îndepărtat trecut, două moduri de manifestare culturală: *în scris* și *oral* (ca pondere, nu ca exclusivitate) și ele au fost caracteristice unor popoare din zone distincte, precum, de exemplu, zona mediteraneană de-o parte și zona iliro-tracă-daco-getă de alta. Cultura vechilor popoare din sud-estul Europei s-a difuzat și conservat în special oral (problemă de psihologie a colectivității și de sociologie a culturii) și ponderea ei a rămas aceasta și la popoarele moștenitoare pînă în vremuri tîrzii. Așa se explică valorile folclorice, inestimabile ca artă sau „știință” populară, persistente în toate genurile și categoriile în sud-estul Europei.

Conform unei filozofii și viziuni specifice asupra lumii, nu se lucra cu sentimentul eternului, ci cu acela al fragilului, gîndirea și conceptele nu se tăiau în piatră (în ideea rezistenței în timp), ci se încrustau în lemnul moale, pieritor și el în marea trecere, cu simțul reînnoirii actului ulterior de către alții, în concepția și imaginea lor proprie, în lumea lor nouă. Ideea aceasta a schimbului și a transformării continue a elementelor naturii a devenit aci fundamentală, în viață și în cultură. A acționat simplu, într-o dialectică nativă. Din aceste motive nu s-a simțit inițial, atît de acut, nici nevoia scrisului. Nu s-a scris (de obicei pentru viitor), ci s-a vorbit sau s-a cîntat (pentru prezent) și alții (moștenitorii) aveau să vorbească și ei cu grai viu și să cînte în continuare, pentru momentul lor.

Încercînd exemple concrete, trebuie să înțelegem că splendidele porți cu încrustături în lemn sau stîlpii de la tindă din vetre vechi de cultură populară, precum Vrancea, Argeșul, Oltenia de Nord, Maramureșul etc., nu formează o artă concepută relativ recent, ci sînt moșteniri ancestrale, transmise din generație în generație. Se știe azi, după cercetările arheologice (și faptul este confirmat și de specialiști străini), că dacii aveau o deosebită înclinație spre lucrul și arta în lemn. Cu oricîtă influență ulterioară, bisericile din lemn maramureșene, cu linia lor arhitecturală excepțională, cu simțul infinitului în ea, sînt o moștenire de veche artă și de lucru în lemn. Dealtfel, această înclinare s-a petrecut și la alte popoare din zona răsăriteană, de pildă, la ruși, unde ea s-a concretizat în vechi și monumentale biserici tot în lemn, cu siluete originale¹.

De asemenea, din punct de vedere folcloric, lirica românească, cu tonurile ei răscolitoare și capodoperele epice nu sînt, nu pot fi (la desăvîrșirea pe care o are azi) o creație din vremuri noi, ci rezultatul unor îndelungate prelucrări și transmisiuni, cu ecou nepieritor la sate, nici în vremea noastră, cînd satele sînt asaltate de noi forme de cultură și civilizație.

Am încercat de curînd să demonstrăm într-un studiu² că temele comune în Balcani, într-o serie de balade, unele în realizări de capodoperă, în stiluri însă naționale, precum *Meșterul Manole* — *Zidanje Skadra*, *Călătoria fratelui mort* — *Put mrtvog brata*³ sau *Poruka mirtvog heroja*, *Nevasta vîndută* — *Prodata nevasta*⁴ și *Doicin Bolnavu* — *Bolani Dojčin* nu se datorează unor contacte și împrumuturi reciproce din timpuri moderne (cum se mai opinează de către unii cercetători), ci se bazează pe un străvechi substrat comun de cultură și obiceiuri populare, folosit în arta proprie de fiecare popor, cu posibilități de revitalizare prin noi relații ulterioare între popoare.

Dar de un substrat și mai vechi, privind concepția primitivă despre viață și moarte, ține poezia obiceiurilor, legată de bucuria sărbătorilor cu cîntece de bun augur, de ritualul nunții sau de cultul morților. În acest sens, colindele, cîntecele de nuntă, bocetele au o vechime incalculabilă și de la simpla practică rituală s-au ridicat la treapta de poezie, prin continue modelări și remodelări. Ceea ce am cules noi în vremuri moderne nu este decît urmarca unor întregi milenii de cultură și literatură, cu împlințuri imprimări, pe parcurs, în documente și scrieri. Iată o posibilitate de definire zonală a culturii vechi a popoarelor pe baza cîntecelor funerare. În zona meridională mediteraneană, în spiritul mitologiei desfășurate în legende fantastice, cu zei, semi-zei și eroi titanici

¹ Vezi, de exemplu, celebre monumente rusești citate de B. Grékov, *La culture de la Russie de Kiev*, Moscova, 1947, p. 68.

² Cf. I.C. Chițimia, „Cîntecul lui Doicin Bolnavu” și fondul comun sud-est european de cultură populară, comunicare la Simpozionul relațiilor iugoslavo-române în domeniul literaturii populare, Pančevo, 28 IX—1 X 1972.

³ Pe lângă studiile cunoscute ale lui Șişmanov și Gh. Vrabie, vezi acum în urmă Dušan Nedelković, *Zajednička tema poruke mrtvoga heroja srpskog i rumunskog narodnog pevanja u zajednici usmenog folklora naroda Balkana*, Beograd, 1971.

⁴ Cf. comunicarea lui Miodrag. V. Stojanović, *Srpsko-rumuške verzije balade o prodataj nevesti*, Simpozionul amintit de la Pančevo, 28 IX—1 X 1972.

(vezi Prometeu), s-a născut sentimentul eternului uman transmis în monumentele de piatră cu inscripții în piatră (pe lângă bogăția scrisului obișnuit). Nu întâmplător, pe lângă cîntecele funerare numite *θρηνοί* la greci și *neniae* la romani, se înscriu pe pietrele tombale mici elegii funerare, în care se încearcă perpetuarea amintirii celui dispărut, prin emiterea de idei filozofice privind actul morții sau prin consemnarea caracterului celui mort. Toate inscripțiile tombale (numeroase) arată limpede acest lucru⁵. Se încearcă învingerea morții cu astfel de „cîntări”:

Cinis sum, cinis terra est, terra dea est ergo mortua non sum (cenușe sînt, pămîntul e cenușă, pămîntul e însă zeița mamă⁶, deci n-am murit)⁷. Se cîntă, de asemenea, faptele bune atît la aristocrați cît și la oamenii de jos, fără alegere:

Vixi quod volui semper bene, pauper, honeste, fraudavi nullum (am trăit cum am dorit, întotdeauna corect, sărac, cinstit, n-am înșelat pe nimeni)⁸. Deci e o atmosferă tipică pentru mentalitatea culturii și civilizației mediteraneene.

În schimb, în zona sud-est europeană, filozofia omului e alta: ființa umană se identifică total cu natura, în viață și după moarte, nu există nici o teamă de dispariție. Morții vin printre vii la anumite sărbători (vezi sărbătorile Moșilor de peste an — peste douăzeci); de aceea s-a plîns în popor „transformarea” omului (nu „dispariția” lui totală), în bocete inspirate și poetice, în contextul unei mitologii mai aproape de frumusețea pămîntului și vieții omului, decît de măreția cerului și zeilor. Nu se pune accentul pe o moarte a cuiva, ci se cîntă un act, întîmpinat cu același gest viu ori de cîte ori acest act se repetă, în ideea continuei treceri și înnoiri a fluxului de viață, existent în întregul naturii. Totul este în trecere și în transformare.

Literatura orală are o transmitere organică și vie, cu posibilități de continuare modelări și incantații, pe cînd literatura scrisă părea, pentru populația din zona traco-dacă, un fel de așezare în sarcofag, rămînînd în nemiscare și neschimbare. De aceea ideea eternizării prin vorbe scrise apare aci incompatibilă cu percepția realității înconjurătoare. Așadar, există două viziuni filozofice, cu două consecințe culturale, una cu pretenția imortalizării, alta cu înțelepciunea restrîngerii la actual, una cu pasiunea scrisului, alta cu prețuirea exprimării muzicale orale pentru cei de față și pentru cei din viitor. De aci a urmat într-o parte o consemnare în scris a elegiei funerare, iar în alta proiectarea orală a acestei elegii devenită splendidă poezie de scenă.

Aceasta în legătură cu poezia funerară, dar lucrurile s-au petrecut similar și în legătură cu alte specii. În acest sens, nu scrisul decide vechimea unei literaturi, ci bazele de la care pleacă ea, fie scrise, fie orale.

⁵ Vezi culegeri de inscripții la Johannes Holodniak, *Carmina sepulcratia latina epigrafica*, Petrograd, 1904; Fr. Buecheler, Al. Riese, *Carmina latina epigrafica*, Leipzig, 1895; E. Engström, *Carmina latina epigrafica post editam collectionem Buechelerianum*, Göteborg-Leipzig, 1912.

⁶ Vezi cultul Pămîntului-Mamă la F. Altheim, *Terra Mater. Untersuchungen zur altitalischen Religionsgeschichte*, Giessen, 1931, p. 120 și urm.

⁷ Cf. J. Holodniak, *op. cit.*, p. 1123; Fr. Buecheler, Al. Riese, *op. cit.*, p. 974.

⁸ J. Holodniak, *op. cit.*, p. 349; Fr. Buecheler, Al. Riese, *op. cit.*, p. 372; vezi o nouă valorificare a acestor epitafe de către W. Lengauer, *Stosunek do śmierci w rzymskiej pozji nagrobnej I—III w.*, în „Meander”, XVII, 1972, nr. 9, 384—390; nr. 10—12, p. 460—467.

În această situație însă, nu simpla continuitate organică dintre literatura orală și cea scrisă (continuitate existentă la toate popoarele), ne atrage atenția, ci saltul calitativ pe care-l manifestă de la început scrisul românesc, gândirea matură și arta literară care apar în scris, în diferite genuri: istoriografia, literatură parenetică⁹, cărți populare, arta tiparului etc.

Este imposibil de conceput, bunăoară, apariția relativ la scurt interval de la începuturile scrisului românesc original, a unei opere atât de frumoase ca *Invățăturile lui Neagoe Basarab*, fără substratul culturii vechi, cel puțin pentru unele părți ale ei. Substratul acesta este însă detectabil în multe alte opere.

Așa stînd lucrurile, literatura română a moștenit un viguros fond local, a dispus de maturitate inițială și deci nu poate fi socotită tină, adică cu începuturi tîrzii și firave. Ea este o continuare evidentă a unei epoci literare de concepție orală. Această continuitate organică de cultură și literatură este importantă, fiindcă ea dovedește și o continuitate de viață socială, fără dislocări, împotriva deci unor teorii aberante.

Dar nu numai stabilirea unor antecedente interesează, cît și consecințele de valoare și de stil imprimare singular, și paralel cu ceea ce s-a petrecut, singular și distinct, la alte popoare din aceeași zonă est-europeană.

Se știe, de exemplu, că *Invățăturile lui Neagoe Basarab* au corespundente în literatura universală începînd din antichitate și pînă în vremuri moderne, totuși *Invățăturile* nu se confundă cu nici una dintre aceste opere străine. Scrierile bizantine de același gen ale lui Vasile Macedoneanul (867—886) sau Constantin Porfirogenetul (913—959) au specificul lor de opere educative la treaptă de bazilevs, cu decor imperial, *Poučenie Vladimira Monomaha* conține ingenuitate și sensibilitate rusă veche în perioada istoriei naționale plină de drame, istorie existentă și în *Slovo o polku Igoreve*¹⁰, ambele bazate însă pe fondul local de cultură. E ca un cîntec de stepă care nu răsună numai din depărtări spațiale, ci și din străfunduri istorice, grefate totuși pe evenimentele tragice ale vremii, încercînd o educație în vederea păstrării unității statului, amenințată de pretendenți¹¹.

În schimb, *Invățăturile lui Neagoe Basarab* nu insistă asupra elementului istoric, ci asupra formării caracterului uman, asupra psihologiei omului, implicată în relațiile sociale și diplomatice, asupra organizării concrete a unor instituții de stat (de exemplu, compoziția și acțiunile oștirii), totul ridicîndu-se de la observația și luciditatea personală a autorului, de la realitățile românești. În centrul atenției stă mereu omul și viața lui, nu istoria rigidă, încît la moartea mamei și fiului său Petru, Neagoe Basarab schimbă tonul relatării instructive cu tonul liric al poeziei

⁹ Vezi date în lucrarea noastră *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 115—120.

¹⁰ Vezi ediția critică publicată de A.S. Orlov, *Slovo o polku Igoreve*, Moscova-Leningrad, 1946 și ediția facsimilată a ediției princeps, cu transcriere și traducere dată de Antonina Obrębska-Jabłońska, *Slovo o wyprawie Igora*, Varșovia, 1954.

¹¹ Cf. A.S. Orlov, *Poučenie Vladimira Monomaha*, Moscova, 1947; unele considerații la B. Grékov, *La culture de la Russie de Kiev*, Moscova, 1947, p. 121—122.

de jale, într-o exprimare care a însoțit mii de ani elegia morții omului, întâlnită în tot felul de bocete vechi și noi :

„Tu n-ai nici o grijă de mine și m-ai lăsat să fie totdeauna inima mea arsă și aprinsă de jalea ta și ochii mei să fie [...] tot plini de lacrimi, ziua și noaptea. Că eu aș fi dat traiul și zilele mele ca să fii tu viu”¹².

Asemenea forme stilistice erau demult formate.

Bazilevșii bizantini s-au folosit, în prestanța lor imperială, de decorul culturii elenice, ca fond ineluctabil, Neagoe Basarab însă, imperceptibil, se reazemă pe un fond de cultură populară ancestrală¹³. Temperamental, psihologic și intelectual, omul este (adeseori în mod inanalizabil) produsul solului cultural local, impregnat sociologic cu forme de cultură specifice, pe un parcurs milenar, exact cum în biologie o zonă geografică și climatul ei își imprimă substratul, în chip natural, în anumite specii de plante și animale și în caracteristicile acestora.

Originalitatea literaturii nu este, prin urmare, o simplă invenție, ci o integrare pe cât posibil ideală în fondul de cultură moștenit îndelung, ceea ce se poate verifica și cu toți marii creatori ai lumii, iar la noi, în plus, cu opere ale lui Dosoftei (*Psaltirea în versuri*), D. Cantemir (*Istoria ieroglică*), Creangă, Eminescu, L. Blaga, pentru a nu cita decât pe unii.

Originalitatea literaturii vechi se ivește însă și în alte genuri literare. Dacă în *Învățăturile lui Neagoe Basarab* se simte unda plîngerii improvizate, de mare persistență pînă nu de mult în bocetele unor regiuni ale țării, în ceremonia îngropării, unul din cele mai vechi și cele mai frumoase cîntece funerare din cultura noastră populară, *Cîntecul zorilor*, inexistent la alte popoare, s-a exprimat, cu anumite vestigii, în adaptarea *Alexandriei* în românește, și anume în plîngerea Ruxandrei la moartea lui Alexandru Macedon : „Plîngi, o, lună, și tu, soare, / Cînd omul din lume moare”... (un bocet popular apropiat există și în versiunea sîrbocroată a *Alexandriei*, versiunile occidentale, însă de unde această carte a intrat în sud-estul Europei, nu conțin această scenă)¹⁴.

Dar adaptarea *Alexandriei* românești nu se reduce numai la introducerea unor elemente de cultură populară, ci această carte se remarcă printr-o schimbare radicală de atmosferă. În însăși *Alexandria* sîrbească, din care descinde cea românească, se mai păstrează ceva din ceremonia și stilul de curte bizantină, ceea ce se vede clar în corespondența împărătesei Olimpiada cu fiul ei Alexandru, invocînd aurul și strălucirea de curte, pe cînd același personaj în *Alexandria* românească se comportă cu ingenuitatea mamei simple de țară, care se bate cu gîndurile „cum se bat corăbiile cu valurile mării”, imagine luată din poezia populară : „eu mă bat cu gîndurile, ca apa cu malurile”¹⁵.

¹² Cf. *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, ediție de Florica Moisil, Dan Zamfirescu, G. Mihăilă, București, 1970, p. 240.

¹³ Vezi unele distincții de zonă în articolul nostru *Umanism occidental și umanism sud-est european*, în RITL, XXI, 1972, nr. 1, p. 25–30.

¹⁴ Vezi și lucrarea noastră *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, p. 390–391.

¹⁵ *Ibidem*, p. 389.

Astfel transformată, *Alexandria* a fost simțită ca o carte a țării și citită cu multă plăcere, după cum se știe, chiar de scriitorii din secolul al XIX-lea¹⁶.

Dealtfel, toate cărțile populare au fost prelucrate în spirit și în limbaj autentic românesc, iar unele dintre ele prin conținut s-au integrat mai mult fondului de cultură, local, precum *Istoria lui Archir și Anadan*, cu circulație numai în sud-estul Europei, cu bază în literatura folclorică, plină de anecdote și proverbe, mereu înnoite și înlocuite de fiecare popor, încît Anton Pann mai tirziu și-a luat îngăduința să facă din această scriere una din primele opere de paremiografie românească¹⁷.

La fel stau lucrurile cu *Istoria lui Skinder*¹⁸, despre care vechiul manuscris spune că provine dintr-un original turcesc, constatat pe nedrept de M. Gaster, fiindcă această frumoasă poveste care face elogiul devotamentului în relațiile de prietenie și dragoste, își are izvorul în folclor și s-a bucurat de o mare răspîndire începînd din evul mediu¹⁹. Ea a fost înregistrată oral și la turcii din insula Ada Kale (lucru necunoscut)²⁰, încît existența unei versiuni turcești în vechime nu este o mistificare, ci dovada unei existențe folclorice. Transpunerea în limba română s-a făcut pentru că motivul omului care cunoaște graiul animalelor și motivul prieteniei devotate erau cunoscute demult din basmele populare²¹ și deci povestea putea fi turnată în spirit național, ceea ce s-a și întîmplat.

Spiritul original și valoarea literară au fost definite și recunoscute, de asemenea, tot mai mult pentru istoriografia veche, începînd cu letopisețele în limba slavonă inițiate de Ștefan cel Mare într-un stil propriu²² și ajungînd pînă la marile opere ale cronicarilor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea: Gr. Ureche, Miron Costin, Radu Popescu, Ion Neculce și alții.

Un spirit creator surprinzător a dovedit mitropolitul Dosoftei în *Psaltirea în versuri* (1673), în care, așa cum am subliniat într-un articol²³, inovația de expresie este de-a dreptul modernă, prin candoare și ingenuitate, fără false restricții de limbaj, ca în poezia secolului al XX-lea, de exemplu, în creația lui Tudor Arghezi, cînd citim în psalmi aceste versuri :

„Tu ești, Doamne, ce m-ai tras din mațe
Și maică-mea viu m-ai dat în brațe,
Din mătrice și din scăldătoare,
Și din fașe m-ai pus pe picioare...”.

¹⁶ Vezi, de pildă, relatarea lui Ion Heliade Rădulescu, *Dispozițiile și încercările mele de poezie*, în „Curierul de ambe sexe”, ed. II, București, 1862, p. 1717 ; so cunoaște, de asemenea, prețuirea acordată de Gr. Alexandrescu, M. Kogălniceanu etc.

¹⁷ Cf. lucrarea noastră *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1970, p. 260, 265, și, mai ales, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, p. 414.

¹⁸ Vezi Stith Thompson, *The Types of the Folk-tale*, Helsinki, 1961, nr. 930 și 992 A și Iulian Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa*, t. I, Wrocław, 1962, nr. 551.

¹⁹ Cf. I. C. Chițimia, *L'Histoire de Skinder en Europe et surtout dans le sud-est européen*, în *Actes du premier Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes* (1966), t. VII, Sofia, 1971, p. 129–138.

²⁰ I. Kunos, *Türkische Volksmärchen aus Adakale*, Leipzig, 1907 (text turcesc și traducere).

²¹ Vezi Stith Thompson, *op. cit.*, nr. 517 și 516C și J. Krzyżanowski, *op. cit.*, nr. 671.

²² Vezi argumentarea în *Probleme de bază*, p. 13–27.

²³ Cf. studiul nostru *Folclorul în substanța literaturii române vechi*, în RITL, XX, 1971, nr. 1, p. 9–22.

Psaltirea în versuri a lui Dosoftei e altceva decât opera poetului polon Jan Kochanowski, *Psalterg Dawidow* (1579), de care Dosoftei a avut cunoștință, care i-a dat impulsul scrierii sale, însă fără nici un fel de servitute sau imitație (s-a afirmat uneori dependența), construind și structurând psalmii în percepție deosebită de Kochanowski (poetul polon are unii psalmi dezvoltati, Dosoftei alții), dar mai ales folosindu-se ideal de exemplul versului popular și de valorile lexicului românesc.²⁴

Poezie adevărată a reușit și Miron Costin, nu numai în poemul *Viața lumii*, cu acel ecou melancolic :

„Pajanjeni sint anii și zilele noastre !”

ci și în, poate, mai ales, în poemul în versuri polone, *Historia polskimi rytmami* (1684), unde întâlnim un revelator tablou cinegetic legat de descălecarea Moldovei și de vinarea zimbrului, invocând nostalgie locurile natale (a scris poemul în Polonia) :

„Iar pe tine, Birladule, riu rodnic,
Nu pot să nu te chem cu amintirea !”

Miron Costin citise poeme istorice polone și cronici polone, în stil epic și anecdotic, dar sub pana lui imaginile apar în culori originale și expresia este încărcată de emoție și de lirism, când scrie :

„Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară ;
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntoarnă iară...”

Iar în *De neamul Moldovenilor* sau în *Letopisețul Țării Moldovei* nu sînt puține paginile de poezie, care nu se găsesc în nici un fel în izvoarele diferite, folosite de el doar pentru informație istorică, informație istorică expusă în operele sale într-un stil de asemenea original. Altfel Miron Costin n-ar mai fi Miron Costin, ci poate un Simion Dascălul sau cel mult un Axinte Uricariul.

Literatura română veche are multe opere de valoare și nu pot fi luate toate în considerație aici (unele sînt arhicunoscute : cronica lui Neculce), dar nu poate fi trecută cu vederea *Istoria ieroglifică* (1705) a lui Dimitrie Cantemir, care, între celelalte scrieri ale lui, se distinge prin concepția de structură literară nouă, precum și prin căutarea expresiei și stilului inovator scos din moștenirea literară a poporului. Așa cum am arătat în altă parte, D. Cantemir utilizează prima dată în literatura română imagini expresive din străvechea poezie magică a descîntecelor, pentru imitarea tînguirilor unor personaje alegorice, ironizate de autor :

„Munți crăpați,
Copaci vă despicați,
Pietri vă fărîmați...”

SAU

„Eu m-am vechit
M-am vechit,

²⁴ Vezi și lucrarea lui Henryk Misterski, „*Psaltirea în versuri*” *metropolity moldawskiegos Dosoftei'a a „Psalterz Dawidow Jana Kochanowskiego*, Poznań, 1970.

M-am vestejit
Și ca florile
De brumă m-am ofilit..."

Autorul a avut simțul pocziei unui gen neluat în considerație, sub acest raport, decât în secolul nostru de Ovid Densusianu²⁵. Mai mult, D. Cantemir a realizat, după exemplul descîntecelor, versuri similare, încît se observă încă o dată folosirea creatoare a fondului vechi de literatură populară. Dacă ținem seama și de datele din *Descrierea Moldovei* (1716), D. Cantemir apare ca un excelent valorificator al culturii autohtone în opere originale.

În final, trebuie să remarcăm că gîndirea literară s-a imprimat original și în forme exterioare creației literare, precum arta tipografică, în ilustrarea manuscriselor și cărților, în anumite linii de gravură și culori, care se integrează unui întreg complex de cultură materială și spirituală a poporului, cu origini îndepărtate. De fapt, aceasta ține de arta veche a picturii și arhitecturii, cu baze comune, în zona est-europeană, dar cu stiluri și nuanțe naționale, rivalizînd direct cu Occidentul prin notele proprii, dacă ne gîndim la mănăstirile moldovene și valorile lor, precum și la cele bulgare, sîrbocroate, rusești și capodoperele pe care le conțin acestea²⁶.

În concluzie, literatura română veche s-a dezvoltat pe un fond autohton de cultură populară, cu stratificări multimilenare, în conexiune și în consonanță, în multe privințe, cu literatura popoarelor vecine, dar în stil distinct național, formînd împreună cu aceste popoare o zonă de civilizație și cultură a acestei zone, care îmbogățește, cu valori proprii, patrimoniul culturii și literaturii universale, alături de alte zone ale Europei și ale lumii.

²⁵ Cf. Ovid Densusianu, *Limba descîntecelor*, în „Grai și suflet”, IV, 1930, fasc. 2, p. 351–376 ; V, p. 125–157, VI, p. 75–162.

²⁶ Unele idei valoroase la M. V. Alpatov, *Rubliev*, traducere de Vasilica Beldic, București, 1972, p. 28, 43 și urm ; de asemenea, B. Grékov, *op. cit.*, p. 76 și urm.

Noțiunea de valoare în literatura comparată

Adrian Marino

Noțiunea de valoare în literatura comparată are un statut cu totul deosebit, specific, de altfel destul de ambiguu. Controversele referitoare la „criza” acestei discipline, provocate de criticile lui René Wellek, Etiemble¹ și ale altora, urmate de unele clarificări și revizuri de poziții, n-au reușit să rezolve problema în discuție. Concluziile congreselor de la Chapel Hill (1958), Budapesta (1962), de la colocviul metodologic ținut tot la Budapesta (1972)² se cer încă precizate. În ce ne privește, încercăm o „punere la punct”, care să țină seamă de toate datele esențiale ale controversei.

Nodul conflictului și al „crizei” se reduce în esență la următoarea dilemă: literatura comparată este chemată să aleagă între „istoricism” și „criticism”. Pe de o parte, studiul „faptelor” puse în lumină prin analiza raporturilor literare internaționale, investigate la toate nivelele și în toate direcțiile. Iar pe de altă, acordarea priorității ideii de literatură, văzută sub unghi estetic, cu toate consecințele implicite și explicite ale unei astfel de atitudini: necesitatea judecării de valoare, deci selectivitatea, ușă deschisă opțiunilor, inclusiv reacțiunilor subiective. Întreaga problemă poate fi repusă în discuție, plecând de la câteva constatări după părerea noastră indiscutabile.

În primul rând nu poate fi nici o îndoială că obiectul literaturii comparate *este și trebuie să rămână* în orice împrejurare *literatura*. De unde orientarea obligatorie, hotărâtă și consecventă spre literatură, înțelesă ca „artă literară”, spre aspectele estetice ale operelor, spre structura lor individuală. Ideea de originalitate, noutate, personalitate literară trebuie deci să ocupe locul deosebit pe care-l merită. Pe de altă parte, nu se poate uita nici faptul că dacă există o „specificitate” literară, o „literaritate”, un „limbaj literar” etc., opera literară rămâne, în ciuda tuturor acestor aspecte, o „sinteză”, produsul organic al unei anumite

¹ René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature (Concepts of Criticism)*, New Haven and London, 1965, p. 282–295; Etiemble, *Comparaison n'est pas raison* (Paris, 1963), mai ales p. 65–86.

² *Histoire littéraire – valeur esthétique*, în „Neohelicon”, 1–2, 1973, p. 27–111.

„condiționări” istorice, integrată într-un proces dialectic. Literatura constituie în același timp o „valoare”, dar și o „mărturie”, o „reflectare” istorică. Mai mult, să-ă a micșora cîtuși de puțin valoarea estetică a operei, literatura este în același timp „produsul” și „producătoarea” perspectivei istorice. Avem deci de-a face cu un raport dialectic, urmat de un traiect hermeneutic, reciproc și circular. Dacă opera de artă oferă — nu numai pentru a parafraza pe Marx — un obiect pentru un subiect, dar și un subiect pentru obiect, atunci opera literară este nu numai produsul, dar ea produce la rîndul său propriul său public³. Situație „istorică” inserată și bine delimitată de timp în ambele cazuri. Această ambiguitate funciară, rezultatul amestecului intrinsec de „artă” și „istorie”, va apăsa mereu și în orice împrejurare asupra oricărei rezolvări a problemei valorii în literatura comparată.

Bineînțeles, se impune evitarea oricărui schematism, a oricărui dogmatism sau compromis, ce nu poate duce decît la eclecticism și la soluții artificiale. Este vorba numai de a trage cîteva concluzii teoretice ferme care decurg în mod obligator din acceptarea acestor principii. Soluția a fost întrevăzută de Croce, reluată recent de René Wellek, urmat de alții. Dacă literatura este punctul de plecare și de sosire al analizei critice și dacă această perspectivă critică nu poate ignora istoria literară, rezultă că critica, istoria literară și studiile comparatiste nu pot fi decît solidare. Într-adevăr, este vorba mai mult decît de o solidaritate, de o sferă de studii unde „totul se leagă”. Avem de-a face cu o adevărată identitate esențială între aceste trei discipline, cu trei aspecte ale unei unice operații „critice”⁴. Acceptarea consecventă a acestui punct de vedere este plină de consecințe.

Valoarea literară, ca rezultat al unei judecăți de valoare, își face astfel intrarea în istoria literară și în literatura comparată. Evaluarea devine prin urmare una din metodele obligatorii ale acestei discipline. Literatura comparată trebuie deci să țină seama de realitatea valorilor și a raporturilor dintre valori, de aspectele și normele calitative ale operei literare. Literatura comparată nu se va mai reduce la simple investigații de „fapte”, ci va ajunge la o tot mai deplină conștiință a valorilor, se va consacra studiului și analizei acestor valori, cultivînd „contemplarea” lor estetică, perspectivă care implică în mod necesar judecăți de valoare. Putem deci afirma că adevărul comparatist este dublat de un critic, de un om de gust, dotat cu o anumită sensibilitate estetică, capabil de plăceri literare, avînd experiența interioară a „artei” și a „frumuseții”. În acest mod ne îndepărtăm în mod hotărît de imaginea comparatistului strict erudit, plin de fișe, lipsit sau de-a dreptul ostil sensibilității literare.

Trebuie semnalat încă un fapt : dacă nu există opere literare „pure”, „aseptice”, concepute în afara istoriei, atunci nu există nici judecăți de valoare „pure”, care să facă abstracție totală de factorii și perspectiva istorică. Pe de altă parte, nu este vorba — repetăm — de nici un fel de

³ Marx-Engels, *Despre artă* (București, 1966), I, p. 139.

⁴ René Wellek, *op. cit.*, p. 20, 36 ; Etienne, *op. cit.*, p. 29 ; Haskell M. Black, *Nouvelles tendances en littérature comparée* (Paris, 1970), p. 30, 47 ; de reamintit, de asemenea, F. Neri, *La tavola dei valori del comparatista* (*Letteratura e leggende*, Torino, 1951, p. 289—299).

conciliere artificială, ci de o corelație organică, de o sinteză spontană, intrinsecă, înscrisă chiar în statutul specific al judecății de valoare. Istoricul literar și comparatistul fiind în același timp un critic, comparatistul va fi atît prin vocație cît și prin activitățile sale un autor de judecăți de valoare. Dealtfel, valorile, ele însele (estetice, sociale, economice etc.), sînt corelative, interdependente, determinate în mod reciproc, fără să se nege în acest mod esența specifică a fiecărei valori în parte.

Respingem în același timp orice „automatism”, care nu ține seamă de mecanismul real al judecății de valoare în domeniul studiilor literare.

Fără să ne referim neapărat la anumite teze mai vechi (în speță ale lui Croce) despre prezența, intrusiunea și asimilarea „involuntară” sau obligatorie, deci conștientă, a datelor istoriei literare în orice judecată a criticului literar, anumite aspecte ale acestui proces rețin în mod deosebit atenția. Ele ne ajută să înțelegem mai bine analiza care urmează, într-un consens dealtfel destul de răspîndit⁵. Mai întîi, orice istorie, critic sau comparatist operează cu judecăți de valoare, pornind de la o anumită situație istorică bine precizată, într-o perspectivă istorică și culturală determinată, avînd ca punct de plecare anumite elemente de cultură istorică asimilate și care fac parte din sistemul său intrinsec și particular de referințe. De unde rezultă că fiecare „comparație” decurge dintr-o situație specific istorică, actuală în cazul în speță, proiectată spre trecut. În felul acesta trecutul literar este readus la nivelul prezentului, studiat în lumina conștiinței istorice actuale, în timp ce prezentul este proiectat la rîndul său în plină istorie, la nivelul fiecărei epoci studiate. Trecutul devine în consecință prezent, prezentul devine trecut, într-un raport dialectic constant. Astfel se explică faptul că fiecare reevaluare literară *este și trebuie să fie* în același timp — în mod necesar — istorică, efectul unei proiectări reciproce, de tip circular, alternativ.

Această schemă pur teoretică urmează să se supună obiectivității faptelor. Într-adevăr, raportul dintre factorii „estetici” și „istorici” existent în orice judecată de valoare se dovedește mereu instabil. Ne aflăm în fața unei sinteze care acordă importanță, după împrejurări, valorilor estetice sau istorice. Uneori criteriul estetic *este și trebuie să devină* predominant, iar cel istoric subordonat și șters. Alteori, asistăm la o situație diametral opusă. Se întîmplă să se producă și contradicții formale, chiar violente, între aceste două planuri. Cauza este valoarea predominantă care orientează o anume judecată sau analiză istorică. Trebuie deci avută în vedere, ca o situație limită, existența unui anumit *raport de proporționalitate inversă*: perspectiva estetică pură respinge sau restrînge în mod considerabil (uneori pînă la înlăturarea totală) perspectiva critică, în timp ce perspectiva strict istorică poate să limiteze mult (și chiar să anihileze) punctul de vedere estetic. Această contradicție esențială, radicală sau potențială, trebuie luată în considerare în mod obligator. Situație care se constată de fiecare dată cînd studiile literare suferă de exces de estetism sau de pozitivism, situație specifică în special secolului al XX-lea. Pe de altă parte, nu poate fi ignorată nici colaborarea dintre

⁵ Un exemplu recent : Robert Weinmann, *History and Value in the Comparative Study of Literature*, în „Neohelicon”, 1-2, 1973, p. 30-35.

acești doi factori. Uneori (precum în secolul al XVIII-lea), tocmai perspectiva istorică atrage atenția asupra aspectului individual și deci asupra valorilor operelor literare. În felul acesta se descoperă originalitatea literaturilor naționale sau populare. Să mai reținem și faptul că acordul între aceste două puncte de vedere, de cele mai adeseori neconciliabile, sfârșește prin a se realiza de-a lungul istoriei. Timpul joacă marele său rol conciliator și în domeniul istoriei literare. În general, distanța și perspectiva istorică întilnește și confirmă în cele din urmă punctul de vedere estetic⁶. Am putea spune că toate valorile tind să se „egalizeze” pe măsură ce perspectiva istorică se lărgeste, situată la o altitudine tot mai înaltă, orientată spre generalizări din ce în ce mai largi și mai îndrăznețe.

Odată depășită, cel puțin în principiu, această polaritate fundamentală (*valoare estetică/valoare istorică*) care viciază un mare număr de studii comparatiste, ne putem pune întrebarea esențială: ce rol euristic poate și trebuie să joace noțiunea de valoare în literatura comparată? Ținând seama de toate faptele subliniate, se poate ajunge la o conciliere, la o sinteză operațională, care să respecte atât realitățile estetice cât și istorice? După opinia noastră, următoarele soluții devin posibile:

În primul rând, valoarea identificată printr-o judecată de valoare individuală (dar și prin tradiție, consens, repetiție) precizează și delimitează sfera cercetărilor comparatiste. Dacă literatura comparată se ocupă de *literatură*, trebuie mai întâi ca această *literatură* să fie recunoscută ca atare, să fie considerată ca o „creație literară”. Ceea ce vrea să spună că orice studiu de literatură comparată implică o alegere, o selecție prealabilă, obligatorie, de ordin estetic⁷. Fără a cădea într-un radicalism extrem, care s-ar ocupa doar de „operele de cea mai înaltă valoare”⁸, studiile de literatură comparată sint chemate să se ocupe numai de creațiile a căror valoare literară a fost anterior recunoscută printr-o judecată estetică. În ciuda tuturor obiecțiilor posibile împotriva unei astfel de atitudini (subiectivism, individualism, contradicții, exagerări etc.) acesta este singurul punct de plecare consecvent, care ține seama în mod riguros de premisele adoptate. Consecința imediată este că o serie de operațiuni considerate în mod tradițional drept „comparatiste” (studii de influențe, izvoare, raporturi binare, migrațiuni de teme și tipuri, *Wirkungsgeschichte* etc.) cad în mod necesar pe al doilea plan, iar uneori dispar cu desăvîrsire din preocupările comparatismului modern sau „regenerat”.

În al doilea rând, totalitatea valorilor literare recunoscute ca atare tinde să se raporteze în mod obligator la o scară de valori internațională, la un *standard internațional*, luat ca termen de referință pentru toate judecățile de valoare referitoare la creațiile individuale. Este ceea ce s-a numit *Weltliteratur*, care se transformă într-o adevărată *Wertliteratur* mondială. Obiectul esențial sau virtual al literaturii comparate devine în felul acesta dacă nu panteonul exclusiv al marilor opere din toate lite-

⁶ Robert Weinmann, *op. cit.*, p. 29; Milan V. Dimić, *Valeurs esthétiques et histoire comparée des littératures*, în „Neohelicon”, 1-2, 1973, p. 92.

⁷ Ralph Cohen, *The Aesthetic Aspects of Literary History*, în „Neohelicon”, 1-2, 1973, p. 45, 47, 49, 108; Milan V. Dimić, *op. cit.*, p. 90-92.

⁸ Mihály A. Szegegy-Maszák, *The Conditions and Stages of a Comparative Study*, în „Neohelicon”, 1-2, 1973, p. 99.

raturile, în orice caz produsul referinței continui la un consens dedus din lectura și studiul *tuturor* operelor literare demne de acest nume și din *toate* literaturile. Deci nu mai poate fi vorba de un monopol național, regional, sau continental. Vom lua deci ca termen de referință al judecăților valorilor individuale nivelul mediu ipotetic al tuturor creațiilor literare, recunoscute ca atare printr-o judecată generalizată, acceptată, legitimă, sau posibilă.

În sfârșit, această nouă ierarhie nu va putea ignora total considerațiile de ordin istoric. Să ne amintim mereu că judecata critică este o sinteză estetică-istorică. În domeniul literaturii comparate, istoria literară în sensul material, tradițional, „pozitivist”, al termenului are încă anumite posibilități și obiective utile de împlinit: ea încadrează și cuăță terenul, pregătindu-l pentru analiza valorilor⁹. Unul dintre obiectivele judecății estetice — cum s-a mai spus — este, printre altele, studiul relațiilor literare internaționale puse în evidență în primul rînd prin cercetări istorice. Pe de altă parte, a găsi echivalențe¹⁰, identități, „tipuri” și „teme” generale înseamnă a pune mai bine în lumină originalitatea intrinsecă a operelor supuse analizei comparative. Observînd afinitățile, putem defini cu mai multă precizie diferențele specifice. Sublinierea trăsăturilor comune face să apară cu mai mare claritate ochiului critic particularitățile originale ale operelor.

Dacă admitem aceste considerații (teoretice și metodologice voit abstracte într-o expunere de principii) atunci devin nu numai posibile dar și necesare următoarele patru utilizări ale noțiunii de valoare în literatura comparată:

1. Cînd „comparația” se produce în mod strict între *două opere individuale*, de valoare estetică teoretic egală, metoda comparatistă poate aduce două soluții: a) scoaterea în relief a personalității specifice a fiecărei opere, o reliefare sporită prin confruntarea critică dintre două opere bine personalizate; analiza paralelă a două valori de aceeași mărime consolidează definiția notelor specifice, dominante, ale fiecărei opere supuse comparației; b) reducerea considerabilă a valorii istorice, marginală în acest caz, la cîteva elemente de infrastructură, care asigură totuși inserarea opere în cauză în contextul său istoric: teme, tipuri, idei, forme etc., caracteristice unei anumite perioade istorice.

2. Cînd „comparația” (și înțelegem în general prin „comparație” ansamblul metodelor folosite în literatura comparată) are drept obiect două sau mai multe opere considerate în totalitatea lor (ansamblul operelor lui Gide, Faulkner etc.), investigațiile sînt asemănătoare primului caz. Apare aceeași incompatibilitate (*estetică/istorică*), specifică analizei estetice, totuși cu o mai mare posibilitate de comparație și deci de valorificări marginale în domeniul considerațiilor istorice referitoare la operele respective. Trebuie reținut de asemenea la acest capitol statutul lucrărilor minore dar „reprezentative”, operele unui autor sau grup de autori.

⁹ Robert Weinmann, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ Paul Cornea, *Communication des „valeurs” en langage d'équivalences*, în „Neohelicon”, 1—2, 1973, p. 95—96.

În acest caz, comparația și deci valorificarea istorică tinde să depășească evaluarea strict estetică. Dacă lucrările care trec drept „capodopere”, sînt incomparabile, operele minore sînt, dimpotrivă, perfect comparabile și la toate nivelele posibile de analiză istorică.

3. Cînd obiectul comparației este un *gen*, un *curent*, o *școală*, un *program* literar etc., noțiunea de valoare joacă încă o dată un dublu rol: *hermeneutic* și *euristic* (în ce privește definiția personalității intrinsece) și *istoric* (în sfera referințelor, cadrelor și contextelor istoriei literare). Se poate susține într-adevăr că clasicismul are o mai mare „valoare” în sine decît romantismul și că oricare avangardă a secolului al XX-lea are mai mare „valoare”, tot în sine, decît orice curent de „avangardă” al secolului al XIX-lea? Desigur că nu. Dar putem să subliniem în acest caz funcționalitatea istorică a fiecărui curent supus analizei, precum și valoarea specifică pe care o îmbracă aceste curente în fiecare dintre contextele lor istorice.

4. În sfîrșit, cînd obiectul „comparației” este constituit din *două sau mai multe literaturi naționale*, considerate în bloc, este totdeauna riscantă afirmarea superiorității unei literaturi asupra altora. Fiecare literatură are o valoare intrinsecă incomparabilă prin forța împrejurărilor și a calităților sale specifice. Literaturile naționale nu se pot ierarhiza în „inferioare” și „superioare”. Literaturile exotice (chineză, japoneză, indiană, africană) sau folclorice, adesea puțin sau deloc cunoscute, sînt cu adevărat „inferioare” față de literaturile europene sau din alte continente? Nu se poate subscrie la astfel de discriminări mult prea radicale, prea absolute. Dar putem — se înțelege — să studiem cauzele istorice care au îngăduit unor literaturi să creeze mari opere și drept consecință să dobîndească o mai mare circulație, capacitate de radiație și de influență, să ne explicăm cauzele „întîzierii” unora și ale „progresului” altora etc.

Din toate aceste situații se constată în mod limpede că noțiunea de valoare parcurge o curbă dublă: *ascendentă* și *descendentă*. Luarea în considerare a valorilor este indispensabilă, de mare importanță și de mare frecvență, cînd are drept obiect operele literare individuale. Dimpotrivă, ea devine din ce în ce mai puțin pertinentă și tot mai aleatorie cînd se orientează spre examenul operelor sau tendințelor colective, spre marile compartimente ale istoriei literare ori comparate. În același timp, factorul istoric tinde să reapară în egală măsură, la nivelul considerațiilor generale sau în anumite contexte social-politice care fac să crească semnificația operelor minore¹¹. Între aceste două extreme, noțiunea de valoare crește sau descrește după împrejurări. Ea apasă cu toată puterea în domeniul predominant estetic, eclipsîndu-se la polul opus, în domeniul strict istoric. Aceasta are tendința să subordoneze și în cele din urmă chiar să anuleze considerațiile pur estetice.

¹¹ László Kéry, *Opening Address*, în „Neohelicon”, 1—2, 1973, p. 22.

Receptarea neorealismului în România

Michaela Șchlopu

În 1947, când apare prima carte tradusă din literatura italiană contemporană, *Oameni și neoameni* de Elio Vittorini, prefața editurii va consemna că autorul este unul din animatorii rezistenței, alături de Gian-siro Ferrata, Quasimodo sau Alfonso Gatto. Încadrarea de natură pozitivă obligă însă la o delimitare a literaturii gen Vittorini, de o altă tendință a epocii, și care însemna continuarea unor linii metafizice, de absurd sau disperare, în persoana romancierilor Kafka, Faulkner, Sartre. La Vittorini sînt descoperite cîteva calități de conținut: preocuparea pentru problemele etice ale omului, altfel însă decît la Malraux, ierarhizarea valorilor lumii, contrariu echivalării acestora de către Camus, critica unei societăți care generează fascismul, a unei „societăți nenorocite care se îndîrjește pe drumul pieirii”¹. Vittorini e numit un patriot, urmaș și mesager al umanistilor, al Risorgimentoului și al Rezistenței. Fără a se discuta formula artistică a romanului tradus, Vittorini apare apreciat în receptarea română datorită conținutului contestatar și umanist.

Neorealismul italian a fost înglobat și receptat în România în primul rînd ca o necesitate culturală. În măsura în care înnoirile sociale presupuneau și favorizau nașterea unei culturi noi, a unei reînnoiri, exemplele apte să satisfacă exigențele unei revoluții culturale puteau fi găsite și în orientările realiste din Occident.

Ceea ce preocupa cultura progresistă italiană din anii de după război, nu putea diferi de preocupările culturii noastre de atunci. Deosebirea de structură a societăților n-a împiedicat, pentru un moment, ca problematica culturală să fie asemănătoare. Se dorea o literatură pentru popor, o literatură a realismului, înțeleasă atît în sens tradițional cît și în sens înnoitor. Era vorba de a adînci în sens ideologic aria prozei, de a-i acorda valențe semantice mai tranșante. Se punea în discuție deci ce fel de literatură să se creeze, atunci cînd aveam de criticat o societate putredă și de afirmat una revoluționară. Discuțiile care se purtau era firesc să fie îndrumate spre o nouă direcție: raportul dintre artă și realitate. „Pentru estetica materialistă”, scria în 1959 Silviu

¹ Elio Vittorini, *Oameni și neoameni*, București, 1947, p. 5.

Iosifescu, „problema aceasta este fundamentală. Un criteriu ca «atenția la real», implică deci valoarea, realismul operei”².

Într-o asemenea perioadă de căutări, cultura noastră a simțit nevoia receptării unor valori care să exprime realul¹, dar și noul, formula artistică a unui roman pornind de la tematică. Vorbind despre clasificările romanului, cea mai justificată i se pare lui Iosifescu cea tematică :...„în care se înglobează și criteriul problematicii sociale și cele ale momentului sau mediilor înfățișate”³. Asemenea concluzii de sinteză, formulate în 1959, permit să se reliefeze tendințele anilor precedenți din literatura noastră, cînd abordarea tematică, conținutul, era hotărîtor pentru receptarea unei literaturi străine.

Exigențele exprimate s-au orientat nu numai spre un realism critic de tradiție ce continua la scriitorii de renume ai veacului, dar și spre literatura nouă, de cronică, de document, așa cum a apărut ea în Italia de după război. O proză vie, sinceră, a mizeriei umane, a luptelor, a speranțelor și înfrîngerilor, o proză a omului simplu ce-și caută sensul existenței dincolo de trăirea cotidiană, dar pornind de la datele acesteia. Experiența războiului, a anilor fascismului, dorința reconstrucției, revelația comunismului unor conștiințe nesofisticate, interesul pentru condiția umană a țăranilor în special, închiști și neîncrezători, iată ce putea oferi neorealismul italian în formule compoziționale încă nestabilizate, dar cu evidentă tendință de obiectivitate, de proză sobră, lipsită de retorică.

O serie întreagă de opere scrise înainte sau după război, grupate în curentul neorealist, apar în traducere românească, după 1950, punctînd cîteva date cu : *Agneza partizana* a Renatei Viganò în 1951, și *Vine barza* în 1955, cu *Fabrica vorbește* a lui Ezio Taddei în 1952 și *Adevărul* lui Silvio Micheli în 1955 și cîteva reușite artistice cu : *Cristos s-a oprit la Eboli* a lui Carlo Levi în 1956, *Povestirile* lui Moravia în 1957 sau *Metello* în 1957 și *Cronica unor bieți îndrăgostiți* ale lui Vasco Pratolini în 1958, *Tovarășul* lui Cesare Pavese în 1960 și *Pămînturi blestemate* a lui Francesco Jovine în 1962.

După cum vedem, deceniul 1950—1960 izbutește să ne dea în traducere românească principalele opere ale neorealismului italian, cărțile care exprimau cel mai net tendința prozei italiene de a anihila formalismul, retorică și estetismul, pentru a deveni o literatură angrenată în transformările culturale cerute de epoca de după război. Discuțiile teoretice referitoare la o artă nouă, progresistă, care se purtau la noi în țară, și care vizau, după cum am văzut, schimbarea de natură tematică și presupuneau existența unui realism, formulau următoarele cerințe : demascarea critică a burgheziei, soluții pentru o nouă societate și creionarea unui erou pozitiv, întrupare a omului nou, a unei conștiințe înnoitoare despre lume. Deși neorealismul italian a fost viguros între anii 1945—1950, urmînd apoi o epocă de îndoieli și încercări de formule diferite, pentru ca după 1955—1960 să ia naștere o veritabilă polemică în jurul curentului ca atare, nimic n-a împiedicat ca adevărata sa recep-

² Silviu Iosifescu, *În jurul romanului*, ESPLA, 1959, p. 200.

³ *Ibidem*, p. 201.

tare, oarecum entuziastă și totală, să aibă loc la noi în momentul epuizării sale ca predominantă culturală. Faptul e explicabil prin aderarea la textul operelor ca atare și nu la polemica critică ce se desfășura pe atunci în Italia. Rațiunea pentru care neorealismul se epuiza în Italia, apariția neocapitalismului, dispariția atmosferei efervescente a rezistenței și a reconstrucției, slăbirea autorității sale artistice, evaziunea unor scriitori de seamă spre alte formule și varietăți stilistice, nu putea fi valabilă pentru realitatea noastră culturală. Ne interesa tot ce era nou, nu ca exprimare abstractă a unor adevăruri etern umane, ci ca realitate istorico-socială palpabilă, de aceea noțiunea de literatură progresistă era atât de vie în conștiința scriitorilor și a cititorilor, ca o descătușare de estetism și livresc, ca o întoarcere la o natură umană originară, capabilă de restructurări și pe plan literar-artistice.

Prefetele la operele neorealiste italiene traduse la noi în acest deceniu și care pot alcătui o adevărată antologie de comentarii, vor discuta tocmăi în acest sens valoarea a ceea ce se traducea. Renata Viganò, una din primele autoare traduse, s-a bucurat de interpretarea lui Eugen Schileru în 1951 și de cea a lui George Ivașcu în 1955. Recunoaștem în aceste prefete o caracteristică de bază a interpretării neorealismului italian: reliefaarea problemelor de conținut, sociale și istorice, ale realității italiene, în special de după război. Spirit fin și erudit, Schileru se dovedește nu un căutător de afirmații generale, ci un cunoscător al literaturii italiene, care știe să investigheze în amploare un fenomen literar. Fără a întrebuița încă termenul de neorealism, el vorbește de existența unei „literaturi progresiste italiene” și numele pe care ni le propune în discuție sînt dintre cele care au rămas: V. Pratolini, Fr. Jovine, C. Pavese, A.M. Ortese sau G. Marotta. Schileru marchează cîteva coordonate de precizie, observînd îmbogățirea tematicii prin înglobarea vieții țărănimii sărace și a muncitorimii, interferența luptei culturale cu cea politică, tratarea cu predilecție a întîmplărilor reale, afirmarea unui realism autentic, „eliberat de zgura verismului și a populismului”⁴. El indică drept operă de vîrf cartea lui Ezio Taddei, *Fabrica vorbește*, care desigur nu întîmplător va apărea în traducerea română în anul imediat următor, adică în 1952. Criticînd literatura de cazuri senzaționale și erotică, în care i se pare a discerne trăsăturile unui populism de proastă calitate, Schileru știe să contureze noutatea unei tendințe literare, care se inspiră dintr-o estetică marxist-leninistă, propunînd drept erou, cum e în cazul Renatei Vignò, pe omul simplu, trezirea sa la viață, formarea unei conștiințe noi în focul luptelor de partizani. O literatură combatantă, care să restabilească cinsti și curajos adevărul istoric, era necesitatea cea mai vie a epocii.

Această renaștere spirituală înfățișată în literatura noului realism de după război, și care a dus adeseori la creionarea unor eroi pozitivi sau de excepție, o decelează și George Ivașcu într-o vibrantă prezentare a Renatei Viganò la volumul de nuvele *Vine barza* (ESPLA, 1955). Dar în afara pildelor de eroism, Ivașcu evidențiază cîteva trăsături stilistice ale neorealismului, ceea ce mai rar cădea în atenția comentatorilor: o

⁴ Renata Viganò, *Ajzeza parlizana*, prefată de Eugen Schileru, București, 1951, p. 9

descriere simplă, fără demonstrații teziste sau lecții de psihologie, o experiență directă, caracterul autobiografic ce oferă un grad înalt de autenticitate.

Formularea unei direcții a neorealismului italian o va încerca Alexandru Balaci, atît în seria studiilor sale consacrate literaturii italiene în general, cît și în prefețele la diversele traduceri, ca cele la : *Adevărul* lui Silvio Micheli (1955), la romanul *Metello* a lui Vasco Pratolini (1957) sau la *Pămînturi blestemate* a lui Francesco Jovine (1962).

Grupate în primul volum de *Studii italiene* (ESPLA, 1958), cele trei prefețe mai sus amintite (despre Jovine prefața va fi o reluare amplificată), ne oferă un cadru introductiv pentru înțelegerea fenomenului neorealist în ansamblu. Trebuie să subliniem că avem de-a face cu operele considerate drept cele mai reușite ale neorealismului italian, în ceea ce îi privește în special pe Jovine și pe Pratolini. *Metello*, ca și Luca din *Pămînturi blestemate*, sînt două exemple de eroi artisticește reușiți, iar problematica și stilul operelor evidențiază pregnant calitatea de împlinire a unei formule de roman. De aceea discutarea celor trei opere grupate astfel oferă posibilitatea unei viziuni de ansamblu.

Anul în care apare comentariul, dacă marchează o punere în discuție critică a neorealismului în Italia, nu modifică cu nimic interesul vii pe care-l poate trezi la noi. Pe Al. Balaci îl interesează discutarea unui curent afirmat prin valori, și care marcase cultura italiană, în măsura în care gustul pentru literatură cerea asemenea valori și cititorul român era dornic să cunoască aceste afirmări.

Trasînd principalele căi de desfășurare ale neorealismului, Balaci îi împarte tematica în trei zone bine definite : evocarea fascismului, lupta din timpul Rezistenței, și perioada de după război de dezvoltare a marilor monopoluri capitaliste. În cadrul acestei tematici avem de-a face cu o lume sufletește deosebită, e vorba de prezența unor conștiințe ome-nești care pornind de la simplitatea poziției lor sociale aduc „un fel de a trăi intens și curat”. La Micheli e prezent elanul constructiv al muncitorului, conștient de propriile forțe, de capacitatea sa de creație, de omul care descoperă bucuria muncii. După cum Pratolini implică o discuție asupra omului simplu echivalent cu omul sănătos moral, ce-și caută în jur solidaritatea și nu stările solitare sau ermetice. Ca stil, Micheli este un scriitor sobru, iar Pratolini, în fuga sa de introspecție literară, creează o ruptură în decadentismul literar, propunînd construirea unei fericiri modeste a omului ce-și desăvîrșește educația conștiinței prin ancorarea în viață și în realitatea social-istorică. Tematica neorealismului are ca efect crearea unei atmosfere de prietenie încrezătoare, bărbătească, depășirea conștiinței solitudinii, persistente la Pavese (reprezentant al unei etape intermediare).

Trasarea caracteristicilor acestor trei scriitori ai neorealismului presupune mai tîrziu o revenire asupra lor și o îmbogățire a punctelor de vedere⁵.

⁵ S. Micheli, „*Artiglio*” a mărturisit, prefață de Al. Oprea, București, 1963. La o altă traducere din Silvio Micheli, Al. Oprea va discuta opera acestuia ca expresie a unei literaturi animate de „febra comunicării adevărului”. Vorbînd despre sistemul anchetator, al documentelor, al cronicii istorico-biografice, Al. Oprea definește programul estetic al neorealismului drept „puternică atracție către adevărul nud, către fidelitatea și exactitatea cronicilor create

Asupra lui Pratolini va reveni Al. Balaci în volumul III din *Studii italiene* (1964), apreciindu-i romanul de început, *Il Quartiere*, ca o creație ce depășește realismul critic și tinde la elemente de realism socialist, prin indicarea unor soluții sociale.

În 1965, prefăcând *Cronica unei familii* a lui Pratolini, Al. Balaci îi repune în discuție caracteristicile fundamentale de scriitor social și popular. Operele sale de formare și maturizare a conștiințelor, trecind prin înțelegerea nedreptăților sociale și păstrind neclintită tendința de cinstire și puritate sufletească, prezintă lupta omului pentru o fericire bazată pe muncă, pe realizare. Istoria unui personaj devine astfel fapt universal. Unda lirică din scrisul său, împletirea autobiografiei și poetica amintirilor îi sugerează lui Al. Balaci afirmația unei posibile apropieri între Pratolini și Zaharia Stancu⁶.

În afara acestor trei scriitori care jalonau într-un fel tematica neo-realismului, Al. Balaci își lărgeste privirea de ansamblu asupra prozei italiene, încă din al doilea volum de *Studii italiene*, apărut în 1960. Mai atent la diversificarea intervenită după 1955, la discuțiile critice din presa italiană, Al. Balaci subliniază persistența în Italia a unui roman burghez, a unei atmosfere ambigue existente la scriitori ca Piovene, Moravia sau Comisso, manifestându-și neîncrederea în tot ceea ce nu înseamnă „tematică neorealistă”. Pe de altă parte interesul pentru Pavese ar însemna o conștiință a solitudinii nedepășită: „Este omul lui Pavese un om nou?” se întreabă Al. Balaci. De bună seamă, nu, dar el are conștiința solitudinii sale. Discutarea lui Cesare Pavese e binevenită în acel moment. În 1960 apare și prima traducere din acest scriitor, *Tovarășul*, prefăcută subtil de Eugen Schileru, care-l încadrează pe Pavese în neorealism⁷.

Văzută ca opoziție față de intelectualism și estetism aristocratic, arta neorealistă se caracterizează, după Schileru, prin viziunea concretului și a contemporaneității, prin aducerea în prim plan a lumii satelor și a cartierelor populare, prin încercarea de a crea o literatură națio-

pe bază de documente, autorii rîvnind — față de altele manifestări exacerbate de subiectivism din trecut — să nu depășească rolul simplu al unor „grefieri care recepționează și clasează probe”. Dar față de cerințele cotidianului, ale obișnuitului, ale „eroului în haină de lucru, îndrăgostit de meseria sa”, caracterizat prin tărie de caracter și spirit de solidaritate, Al. Oprea își manifestă deja în 1963 îndoiala, asupra unei formule artistice ce supralicitează „obiectivitatea” artistului, limitîndu-l la modelul unui jurnal de bord. Artă lui Micheli rămîne sobră, compoziția romanului e rafinată, iar fuga sa de poezie ostentativă nu înseamnă decît crearea unei poezii pline de simplitate și adevăr.

⁶ În 1966 cînd apare la noi *Statornicia rațiunii*, Fl. Potra va defini noul său roman drept carte de tranziție, discutîndu-l pe scriitor în sine, în evoluția sa de cronicar al vieții, de observator realist, pornit de la impulsuri subiective.

⁷ C. Pavese, *Tovarășul*, trad. de E. Schileru, 1960. Deosebit de interesantă prefata lui Schileru, care ca și în cazul Renatei Viganò nu se mulțumește cu o prezentare formală și festivă a unei traduceri, ci încearcă să cuprindă cît mai mult din ansamblul întregii literaturi italiene. El situează neorealismul în timp, drept un curent descins direct din tradiția realismului verghian, „aspru, sobru și patetic”. Sondează începuturile sale de prin anii 1930, afirmat prin scriitori ca Moravia și Alvaro, mai tîrziu prin Vitorini și Pavese. Demonstrează utilitatea tezelor lui Gramsci, ce vorbea de necesitatea unei arte „istorice” și, în sfîrșit, elucidează importanța noii viziuni, unei arte realiste, în care primează „conținutul”. „Revirimentul se caracterizează printr-o schimbare de atitudine în problema înțelegerii relațiilor dintre artă și realitate și în problema finalității creației literare (plastice sau cinematografice), ceea ce impune, în consecință, acordarea unei cu totul altă însemnătăți conținutului”.

nală. Oamenii, întâmplările lor, dar și reflectarea în conștiințe prin modificări intime și nuanțate. Poetica neorealismului ceruse oglindirea lumii țăranilor și a muncitorilor ca o lume a sentimentelor autentice și curate, ce luptă împotriva unui sistem ce contaminează și transformă totul în duplicitate⁸.

În tabloul literaturii italiene tratat de Al. Balaci în volumul II de studii, în afara numelor lui Pavese, Vittorini, Moravia sau Piovene, sînt reluate panoramic problemele neorealismului. Mai amplu decît referirea la trei nume de vîrfuri, Al. Balaci amintește de Italo Calvino (la începuturile sale), de R. Viganò, de T. Noce, E. Taddei, C. Cassola sau C. Levi, N. Ginzburg sau G. Berto. Concluzia logică a cadrului lărgit ar fi pierderea funcției de ghid ideologic și cultural al burgheziei în Italia.

Tot în această perioadă o serie de prefețe, în afara celei amintite a lui Schileru, vin să întrească cu argumente existența și viabilitatea, ca și interesul românesc pentru neorealism. În 1956, Dan Grigorescu în prefața volumului *Ochelarii* al Annei Maria Ortese, grupează o serie de scriitori meridionali, „cronicari ai vieții oamenilor necăjiți”, ca exponenți ai unei „literaturi viguroase, pusă sub semnul realismului”. Delimitarea se face tot astfel de „literatura exotica de salon”, prin sinceritatea brutală, dramatică, prin lipsa de ficțiune (în sens de evaziune), prin mijloacele simple de narare a faptelor. Aceeași dorință de încadrare și explicare a neorealismului o regăsim la Georgeta Horodincă analizîndu-l pe Palumbo (1961), la Despina Moldoveanu ce-l discută pe Montella (1962), la Mariana Stănculescu în prefața la Arpino (1963) sau la Margareta Bărbuț în studiul despre Carlo Levi (1963). E adevărat că avem de-a face cu scriitori ce au îmbogățit fiecare în felul lor neorealismul. Montella, urmaș al lui Gogol dar și a lui Verga, cu o vină comică, Carlo Levi, excelent documentarist al sudului, Palumbo, ancorat în social și opus existențialismului, Arpino, observator al creșterii conștiinței de clasă muncitorești. Interesantă e discuția angajată de Georgeta Horodincă cu criticii italieni care i-au reproșat lui Palumbo tocmai ancorarea sa în social. Cunoșcătoare în special a literaturii franceze existențialiste, G. Horodincă îl prețuiește pe Palumbo pentru „simburele de împotrivire, fie chiar inconștient”, prezent în personajele sale. E importantă tocmai această detașare de metafizic, această opoziție față de eroul existențialist golit de umanitate, fără sentimente omenești. Ceea ce caracterizează tendințele de definire ale neorealismului sînt „un soi de grandoare, de putere de rezistență, posibilitățile de reacție ale omului modern”⁹. Este eroul care refuză alienarea, am spune noi, grație unei conștiințe treze și grație rațiunii, a căutării unui sens nu în filozofarea transcendentalistă, ci în existența sa istorică și socială. Se vedește astfel în receptarea românească a neorealismu-

⁸ Discutarea mai tîrziu în receptarea critică românească a cazului Pavese nu mai înseamnă însă referirea la neorealism, elucidarea prin opera sa a unor caracteristici ale curentului. Atît prefața la volumul *Luna și focurile*; *Femei singure* (1966) a lui C. M. Ionescu, ca și cea la *Casa de pe colină* (1971), se ocupă de un Pavese înțeles prin opera sa în sine, prin universal său mitic și simbolic. Pavese e înainte de neorealism, în timp și după, fără a fi înăuntrul fenomenului, el rămîne un singular, fie că opera sa ar fi de tranziție, după unii, fie o expresie a decadentismului, a unei nelămuriri ideologice.

⁹ N. Palumbo, *Drama lui Tranșilo*, prefață de G. Horodincă, București, 1961.

lui, depășirea unei preluări pur și simplu a unei literaturi considerate progresiste, în care contează să găsim nu numai muncitori încrezători în viitor, ci aprecierea nuanțată a unor opere artistice care promovează o altă viziune decît a absurdului sau a alienării. Și neorealismul, prin ce a avut mai valoros a vrut să reliefeze tocmai capacitatea omului de a ieși din sine, de a înțelege istoric epoca și menirea sa. Observații de natură stilistică asupra neorealismului găsim tot la Georgeta Horodincă, vizînd construcția în cerc a unor romane : „neorealismul italian ne-a obișnuit cu subiecte care încep și se sfîrșesc în același chip, sau cu finaluri fără final”¹⁰.

La distanță de patru ani, dar într-un moment în care în Italia se discută cu deosebită eferveșcență despre o neoavangardă, în care critica marxistă (ca Salinari sau alții) dorea o depășire a limitelor neorealismului, sau critici de dreapta negau orice aspect artistic curentului susținînd ideea epuizării sale totale, apare un nou volum de *Studii italiene* (1964) a lui Al. Balaci, cu un amplu studiu de perspectivă : *Orientarea prozei contemporane italiene*. E momentul în care și în presa noastră încep dezbateri asupra noțiunii de realism, preocuparea fiind vădită pentru valoarea artistică a unei opere, și nu pentru acceptarea ideii de progresist legată de conținut. Exceptînd unele excese, discuția a avut darul să echilibreze concepte de teorie literară, printre care și cel despre realism. Revînd asupra neorealismului, Al. Balaci își arată toată încrederea în viabilitatea curentului, subliniînd : „Se poate vorbi și întrebuița, ca în cinematografie, formula neorealismului și în literatură”¹¹. Preponderența „curbei spre realitate a literaturii italiene” înseamnă încă o dată un stil necontorsionat, direct ca vorbirea, o explorare în exclusivitate a realității. Evoluția lui Pratolini, ca și a lui Moravia, spre descrieri crud naturaliste sau scene erotice i se pare lui Al. Balaci o concesie făcută gustului burghez. Sint aduși în discuție trei scriitori, grupați mereu împreună și de critica italiană, sub denumirea de „generația de mijloc”, și anume C. Cassola, G. Bassani și I. Calvino. Toți trei porniți foarte tineri de la neorealism, păstrează elemente în scrierile lor ulterioare, dar Al. Balaci evidențiază lucrările lor de început, nevizînd nici o schimbare de fond, în afara lui Calvino, înclinat spre povestirea filozofică. Pasolini de asemeni e evidențiat pentru apropierea sa de mase, pentru optimismul scrierilor sale. O pleiadă viguroasă de neorealiști sint incluși în acest studiu : Palumbo, Montella, Arpino, ce vă lese totala orientare spre stînga a culturii italiene. Sint excluși însă pentru neonaturalismul lor și prezentarea schematică a lumii muncitorești scriitori ca G. Testori și O. Ottieri. În studiul închinat prozei italiene din volumul IV de *Studii italiene* (1968), Al. Balaci își întărește concluziile privitoare la orientarea de stînga a culturii italiene, în apropierea ei de realitatea socială și pătrunderea de umanitate.

După cum am văzut, cititorul român a avut prilejul, prin numeroasele și atent selecționatele traduceri, să cunoscă îndeaproape fenomenul neorealismului în literatura italiană. Prefetele, devenite adevărate studii, nu s-au limitat la prezentarea scriitorului ci au încercat, fiecare în felul său, să examineze proza italiană în ansamblu. S-au făcut constatări refe-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Al. Balaci, *Studii italiene*, vol. III, 1964.

ritoare la tematică, la orientare ideologică, la caracteristici de stil (deși mai puține) și adesea s-au menționat și părerile criticilor marxiști italieni. Neorealismul a apărut interpretat ca un fenomen în strînsă legătură cu realismul socialist, cu cerințele unei literaturi noi, expresie a unor nevoi culturale fundamental deosebite de cele dinaintea războiului, dar nu fără rădăcini în epoca fascismului.

Încercarea de înțelegere a fenomenului neorealist poate fi urmărită în evoluția sa mai nuanțată, nu numai din prefete și studii de sinteză, ci și din aprecierile de care s-a bucurat de-a lungul anilor 1960–1970 în paginile revistei „Secolul 20”. Un fenomen ca neorealismul nu putea să nu-și găsească locul firesc aci deși, după cum am mai spus, anii 60 însemnau anii punerilor în discuție, a contestărilor. Dar e vorba, desigur, de punctul de vedere românesc, care știe cu discreție să includă critic și opiniile divergente uneori ale criticii străine sau chiar ale autorilor înșiși. S-au prezentat adesea romane, povestiri, nuvele, fragmente de roman, necunoscute pînă atunci prin traduceri, anticipînd nevoia publicului de contact imediat cu literaturile străine. S-au publicat fragmente din *Fata lui Bube* a lui Cassola, din Montella, din Calvino, Bassani, Pavese, Vittorini, Moravia, Fenoglio, Pasolini și nu mai puțin din Gramsci, descoperit ca ideolog după cel de-al doilea război mondial. Cîteva studii de sinteză jalonează necesitatea clarificării noțiunii de neorealism italian. Astfel, Despina Mladoveanu discută despre *Critica militană și unele probleme ale dezvoltării prozei italiene contemporane*¹², subiect care-i permite să abordeze toate problemele culturale legate de neorealism. Explicînd neorealismul ca un fenomen de revoluție culturală, provocat de lupta Rezistenței și de ideologia clasei muncitoare, de descoperirea gîndirii lui Gramsci, care cerea un caracter național și popular literaturii italiene, D. Mladoveanu argumentează caracterul firesc al neorealismului de regenerator al conținutului literar (lucru subliniat la timp și de Schileru și de Balaci). Cerința prezentării unui om nou și a sensului raporturilor și problemelor sociale implică forma narativă a cronicii, a documentului, departe de transfigurarea liricoretorică. Neorealismul dezvoltă cu precădere genul scurt și mai puțin romanul. Faptul va fi dovedit cititorului român și prin *Antologia nuvelei italiene contemporane*, apărută în 1964 sub îngrijirea Despinei Mladoveanu, în care aproape toți scriitorii neorealiști italieni sînt prezenți, cu pagini de certe reușite artistice. Autoarea studiului, pornind de la discuția criticilor italieni, nu se limitează la o prezentare formală a scriitorilor, a originilor evoluției curentului, ci încearcă să stabilească anumite linii de perspectivă. În consonanță cu Al. Balaci și exprimînd un punct de vedere românesc marxist, D. Mladoveanu consideră că neorealismul nu e epuizat ca formulă. Apăsă de presiuni ideologice adverse, neorealismul poate eșua în populism, în neonaturalism (gen. G. Testori), poate fi negat de unii din scriitorii ce-și închid voit perspectiva (ca Bassani sau Cassola), dar e cert că își poate adînci tematica, păstrînd caracteristica fundamentală de afirmare a luptei sociale. Poate exista un realism contemporan, urmare firească a dezvoltării neorealismului prin scriitori ca Montella, A. M. Ortese, G. Arpino, L. Davì.

¹² „Secolul 20”, nr. 4, 1962.

O discuție de anvergură asupra neorealismului găsim în studiul Ninei Façon intitulat : *Problema sudului în literatura italiană*¹³. Încă din prefețele traducerilor din Jovine, Levi, Rea, A. M. Ortese, se specificase că problema sudului a fost una din realitățile înglobate, prin tradiția verismului, de către neorealism. Tematica socială a neorealismului a absorbit în mod obligatoriu aspectele mizeriei, ale închistării țărânimii din sud. Era o problemă tot atât de capitală pentru realitatea Italiei ca și fascismul, rezistența sau lumea muncitorească a orașului. N. Façon face în mod firesc legătura cu veriștii, trecînd prin principalele punți ale interesului pentru sud : tezele lui Gramsci din 1926, operele lui Alvaro, Vittorini și Ignazio Silone. Literatura document a neorealismului a pornit într-un fel din sud, grație unor scriitori ca Rocco Scotellaro, Carlo Levi sau Anna Maria Ortese.

E interesant de observat cum s-a oglindit și evoluția unor scriitori italieni, prin studii, interviuri și anchete, în cadrul revistei. Unul dintre aceștia e P.P. Pasolini, care pînă acum n-a fost tradus în volum la noi. Încă din 1961, Pasolini e prezentat ca un nonconformist¹⁴, căruia îi place să sondeze problemele normale legate de actualitatea social-politică a Italiei. Atrăgînd atenția asupra faptului că în Italia cei care citează în general sînt micii burghezi, Pasolini remarcă : „lectura burghezului se naște din cumsecădenie și se întoarce la cumsecădenie, după ce a străbătut infernul de puritate și paradisul de violență”. În nr. 11 al aceluiași an, Dragoș Urinceanu îl încadrează pe Pasolini unui neorealism care începe să fie depășit printr-un „realism de nivel matur”. De fapt Al. Balaci îl considera prin romanul său *Una vita violenta*, în care se ocupa de o Romă a suburbiilor, tot un neorealist. Pentru Urinceanu însă, realitatea lui Pasolini e mai concentrată decît o neorealistilor, „fără urmă de intelectualism, de sentimentalism și de „documentarism”. Totodată pericolul unor alunecări spre naturalism, spre nedibuirea cauzelor sociale ale răului este prezent în romanul amintit¹⁵.

Carlo Salinari, ca și alți critici italieni, îl vor considera pe Pasolini drept un neoexperimentalist, refugiat în cinematografie și preocupat de problemele limbajului. Pe Pasolini l-ar caracteriza ura împotriva lumii capitaliste alienate și atracția către simplitatea lumii populare, în același timp însă scriitorul se complăce în conștiința de sine a alienării și respinge „cruzimea” ideologiei lumii populare. Formula unui „realism matur” n-ar fi prin urmare cea mai potrivită pentru dezvoltarea ulterioară a lui Pasolini, ca literat.

Un alt scriitor discutat de „Secolul 20” va fi Cesare Pavese, despre care, după cum am văzut, s-a discutat și în studii sau prefețe. Balaci,

¹³ „Secolul 20”, nr. 11, 1962.

¹⁴ „Secolul 20”, nr. 7—8, 1961.

¹⁵ D. Novăceanu, *Pasolini, romancier*, „Secolul 20”, nr. 1, 1963. În 1963, în numărul 1 al revistei, D. Novăceanu semnează un studiu asupra lui Pasolini : *P. P. Pasolini, romancier*, în care reia ideea unei depășiri a realismului, printr-un „realism matur”. Pasolini care se îndepărtează de literatura documentului, are o sinceritate crudă, un gust al brutalității, fapt pentru care ocupă în literatura italiană un post aparte, constituie o noutate. Novăceanu schițînd un tablou al literaturii neorealiste de după război, apreciază importanța cronicii, a literaturii document, de imagini și nu de idei, dar sesizează unele limite, unele neajunsuri, ce și-ar avea originea în estetica fraților Goncourt. De fapt articolul e oarecum confuz în acest sens, iar considerațiile de ordin general par mai degrabă preluate.

Schileru, considerându-l neorealism pe Pavese, atrag atenția asupra limitelor și confuziilor sale, implicându-i opera într-o fază de tranziție. La fel, Dragoș Vrinceanu consideră că amestecul de realism și interioritate din scrisul lui Pavese, „îl așează pe autor la răspîntia decisivă a formării noului roman italian — ca punct în același timp de plecare și de reacție”¹⁶. În 1966, un grupaj de studii despre Pavese, în care semnează și comentatori italieni și români, îl situează pe scriitorul italian în afara neorealismului¹⁷.

Pavese, discutat atît de mult în critica italiană și cu o rezonanță universală mai mare decît alți scriitori contemporani ai Italiei, e considerat de critica marxistă italiană (Salinari, de exemplu) drept un decadent. Lumea lui Pavese e definită de Salinari drept „mitică și irațională, un pretins realism, acel „realism simbolic” al său, deoarece problema neorealismului, ca a oricărui realism în general, nu ar fi de conținut, ci de oglindire, adică de conștiință ideologică, de nedeformare a realității”¹⁸.

Dar nu numai Pavese e un scriitor ce pune probleme, în relația sa cu neorealismul, ci și Vittorini. Amîndoi au fost considerați drept precursori, ca și Moravia dealtfel. Pavese și Vittorini, sînt citați adesea ca deschizători de drumuri, dar creația lor ca atare nu poate fi definită neorealism, ei sînt creatori ai atmosferei culturale prin propriile lor căutări. Discutat abia în 1972 în paginile „Secolului 20”, Vittorini cunoaște la noi, după traducerea romanului *Oameni și neoaameni* în 1947, o reluare destul de tîrzie. *Călătoria în Sicilia, Femeile din Messina, Erica și frații săi*, sînt romane traduse începînd cu 1968, însoțite de studii și prefețe ce încearcă să lămurească izolarea, tăcerea în care s-a închis scriitorul, după 1950. În 1966, tot cu rol de promotoare culturală, revista „Secolul 20” publică *Conversație în Sicilia*, iar Silvio Guarnieri, vorbindu-ne de E. Vittorini, consideră că anumite calități ale lui, de umanism, generozitate și optimism, n-au fost dublate nici de forța intelectuală necesară, nici de o maturitate rațională sau de o pregătire culturală și filozofică¹⁹.

Moravia, ca scriitor de prim rang al literaturii italiene, apare mai contradictoriu receptat, atît în revista „Secolul 20”, cît și în unele prefețe ale traducerilor din cărțile sale. În prefața volumului de *Povestiri* din 1957, G. Lăzărescu îl consideră pe Moravia drept scriitor neîncadrat nici unui curent. Moravia e „narator înăscut”, cu fond polemic și satiric.

¹⁶ „Secolul 20”, nr. 1, 1961.

¹⁷ „Secolul 20”, nr. 7, 1966, nr. 8, 1969. Sînt cercetate aspectele mitice ale operei sale, motivele, experiența singurătății, depărtarea lui de realism în sensul unei reprezentări naturiste a realității, vorbindu-se de aspectul fantastic al creației sale, de lirismul prozei create de el. Ștefan Delureanu va reveni asupra lui Pavese, insistînd asupra căutărilor din proza sa. A existat la Pavese nu o influență a literaturii americane, ci un stimul pentru prîmînirea narativei italiene. Ceea ce îl interesa pe scriitor, în romanul său *Casa de pe colină*, prezentată în traducere și considerată de comentator „cartea cea mai autentică asupra rezistenței”, e drama conștiinței umane, sentimentul răspunderii umane ce se trezește prin confruntarea cu prezentul.

¹⁸ Carlo Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, 1967.

¹⁹ „Secolul 20”, nr. 4, 1966. Prefețele lui C. Ionică și R. Locusteanu merg pe aceeași linie, urmînd de fapt ecoul comentariilor din critica italiană, pentru care tăcerea lui Vittorini însemna o abdicare, o neîncredere, o incapacitate de a adera la adevărul timpul său. În 1972, tot în „Secolul 20”, Vittorini va fi interpretat și elogiat ca un intelectual ce a acumulat în tăcere cultura epocii sale, pentru a-i oglindi zbuciumul ideologic, în notele din volumul *Le due tensioni*.

În timp ce Suchianu, în prefața la volumul de schițe *Automatul*, din 1965, plin de verva observațiilor pitorești, îl va compara cu Antonioni, cineastul, în opoziție directă cu existențialismul (formulă pentru care va pleda în schimb G. Horodincă în prefața la *Indiferenții* din 1965). Nici în „Secolul 20” nu se formulează o părere mai unitară asupra lui Moravia. În 1963 se ocupă de el Mircea Ivănescu și Al. Sever²⁰.

În receptarea critică românească a neorealismului nu s-a oglindit dezbateră din critica italiană referitoare la acest curent, și dacă pînă la un moment dat neorealismul a fost preluat în totalitate, ca singura orientare progresistă, combatantă, viguroasă, capabilă să trezească interesul și aprecierea cititorului român, tendințele s-au împărțit oarecum după ce s-a produs criza neorealismului în Italia. Pe de o parte comentatorii români (vezi Al. Balaci, D. Mladoveanu) au considerat că neorealismul italian are toate șansele de adăncire, de mers înainte prin explorarea socialului, pe de alta, prin prezentarea distanțării unor scriitori italieni de neorealism, s-a conturat ideea epuizării în totalitate a curentului. În „Secolul 20”²¹ sînt reproduse părerile lui Moravia despre criza prozei italiene, despre epuizarea neorealismului, căruia Pasolini îi imputa dificultățile de exprimare. Modalitatea „documentului liric” nu mai e posibilă odată cu neocapitalismul modern. După război, spune Moravia, literatura italiană nu a fost o literatură de probleme, ci de reprezentare. Ceca ce în 1963, la Bassani era considerat pe drept cuvînt de N. Façon drept roman de problematică politică, autentic în reconstruirea momentului ideologic²², poate fi interpretat drept proză eseu în 1967, într-o convorbire pe care D. Hăulică o are cu Bassani. Acesta se dovedește adept, într-un fel, al „școlii privirii”, care nu merge dincolo de gest și cuvînt, deoarece „creatorul se așează în fața lumii, o abordează și i se opune ca artist. Ea e un stimul, menit să-l anime, nu să-l angajeze fundamental”²³.

²⁰ Pentru Ivănescu, Moravia realizează mai puțin analize ale societății, cit imagini ce „riscă să rămînă superficiale”. Limitele sale sînt în a concepe realitatea drept „circulară și disperată”, deci de neînțeles. Departă de a fi un realist consecvent (deși poate fi considerat ca atare numai în *Cioclata*, și prin crearea personajului Michele), Moravia e socotit de Ivănescu un existențialist, preocupat de psihologie și nu de elemente ale socialului. Iată însă că Al. Sever, elucidînd termenul de „neorealism”, vorbește despre un „spirit de echipă realistă”, ce-i permite, în mod ciudat, să-i alătore pe Pirandello, pe Moravia, pe Pratolini, Pavese, Levi, Lampedusa. Elogiindu-l pentru oglindirea „Romei sordide” din povestirile sale, a „moralei mizerabile reproduse”, Al. Sever încearcă să dea un tablou al literaturii italiene foarte ambiguu, format din „totuși”, cel puțin „neîndoielnic”, „foarte adesea”, și care contravine încercărilor limpezi de sinteză formulate deja de critica noastră („Secolul 20”, nr. 4, nr. 6–7, 1963).

²¹ „Secolul 20”, nr. 10, 1963.

²² „Secolul 20”, nr. 11, 1963.

²³ După părerea lui Bassani, în Italia s-a dovedit după 1960 divorțul între literatura militantă și știința estetică, deoarece marxismul n-a devenit „experiență cu înțeles estetic” iar critica italiană nu „a operat o integrare între literatura vie și știința isorîi literare”. În 1970, C. Cassola, apreciat ca neorealism la început la noi în țară, dar trecut prin filtrul asemănării de existențialism, se dovedește afiliat și el „școlii privirii”. În întîlnirea pe care o are cu Dr. Vrînceanu, Cassola consideră neorealismul „o rătăcire impusă”, încercînd după 1957 să revină la poziția sa din tinerețe, prin care dorea să descrie existența la stadiul pur. Pentru el, romanul de idei nu este posibil, din cauza sentimentului existențial absolut. „Romanul italian e în gravă derută”, conchide Cassola („Secolul 20”, nr. 2, 1970).

Recunoașterea de către italieni a unor limite sau rezultate prea puține ale neorealismului, după cum declara Dario Puccini într-un articol reprodus în „Secolul 20”, datorate unei neconcordanțe între „evenimente” și „limbaj literar”²⁴, nu înseamnă renunțarea la o literatură a realității, ea nu se termină odată cu epoca „angajării” sau a literaturii rezistenței. Dragoș Vrinceanu, recenzind volumul lui G. C. Ferretti, *Literatură și ideologie* (1964), arată că neorealismul (mișcarea autentică și impetuoasă de avangardă), se pierde ca viziune integrală, unitară, ca urmare a involuției Italiei pe plan politic. Pare un moment de repliere și de noi căutări (părerea criticii marxiste italiene), în timp ce alții neagă total neorealismul, considerându-l o eroare artistică.

În privința aceasta, ar trebui receptate desigur unele analize ale criticii marxiste italiene, așa cum pentru cinematografia neorealismului italian s-a făcut prin publicarea unor opinii ale lui Cesare Zavattini, dar e necesară și clarificarea propriei noastre aprecieri critice, cum a încercat, vorbind tot despre cinema, la noi în țară, Silvian Iosifescu. Cinematografia și literatura diferă ca arte, ca mijloc de expresie, dar unele observații pertinente exprimate în domeniul cinematografului ar putea fi puncte de referințe pentru discutarea literaturii.

Silvian Iosifescu se ocupă de *Perspectivile neorealismului*, atrăgând atenția că un studiu asupra literaturii neorealiste ar comporta o discuție aparte²⁵. Noutatea adusă de cinematografia neorealistă este de ton, și ea trebuie văzută în strinsă corelație cu conținutul estetic și ideologic al curentului, clarificat de fondul istoric respectiv. Se pornește de la o premisă valabilă și pentru literatură, Iosifescu citindu-l în acest sens pe Moravia, Pratolini, Pavese și Vittorini, și anume refuzul convenționalului și al enfazei, și angajarea unei problematice sociale și morale. Tonul ar fi fidelitatea amănuntului, observația de detaliu și veridicul cadrului social. Prin urmare, înclinația pentru documentar, cu toate implicațiile de semnificație politică și socială. Faptul de viață e capabil să implice și să explice o problemă socială. „În mai toate filmele neorealiste, notează Iosifescu, regăsim pe primul plan aceeași situație : omul mediu, omul de pe stradă, prins în angrenajul capitalismului, încercînd să înțeleagă și, uneori, să se împotrivească”²⁶. Intuind o continuare, o tradiție de la care se revendică neorealismul, S. Iosifescu aduce în acest sens din nou discuția asupra literaturii, legend problemele curentului referitoare la relația individ — capitalism de problematica asemănătoare a verismului. Numai că verismul are o nuanță de documentarism fidel pentru concretul faptului de viață, în care intervine un patriarhalism nostalgic. Filmul *Pământul se cutremură* al lui Visconti e direct inspirat din romanul lui Verga *Familia Malavoglia*. Fără a fi fascinat de obiecte, neorealismul așază obiectele și oamenii de fiecare zi într-o problemă socială, încercînd să degajeze o nouă demnitate umană conștientă. Fellini, în încercarea sa de a egaliza condiția socială cu condiția umană în genere, conferă zbaterii omenești un caracter insolubil, la fel cum adeseori încheierea unei narațiuni neorealiste aduce un gest de revoltă însoțit de o iluzie temporară, de ideea unei înfringeri

²⁴ „Secolul 20” nr. 7—8, 1964.

²⁵ „Secolul 20”, nr. 5, 1961 și în volumul *Artă și arte*, 1965.

²⁶ *Ibidem*, p. 148.

(ceea ce remarcă și G. Horodincă referitor la scrierile lui Palumbo). Dar ceea ce e mai puternic și mai reliefat în cinematografia neorealistă, ca și în literatură, putem adăuga, este „interesul pentru problematica omului obișnuit, văzut nu prin ceea ce-l uniformizează și-l reduce la nivelul automatismului, ci prin reacțiile sale dramatice”²⁷, extragerea sensului dintr-un fapt cotidian, care își pierde în acest sens caracterul de banal. Iosifescu apreciază neorealismul ca un stil artistic ce năzuiește să devină o „saga” a omului simplu, într-o narațiune cursivă și sobră.

Articolului lui Iosifescu par a-i răspunde părerile lui C. Zavattini despre estetica filmului neorealist, din „Secolul 20”, intitulată *Cîteva idei despre cinematografie*²⁸. Zavattini aprofundează teoria faptului de viață, vrînd să confere o putere nouă imaginației. Pentru el „povestirea”, imaginația care suprapune niște scheme moarte peste fapte sociale, pline de viață, nu sînt decît o modalitate de evaziune. Or, misiunea artistului ar fi nu de a indigna și emoționa un spectator în fața metaforelor, „ci de a-l face să reflecteze în fața faptelor, a unor lucruri reale, cu o existență precisă”. Zavattini conferă astfel neorealismului virtutea de a descoperi că realitatea are o putere, o comunicativitate, niște reflexe, care dacă sînt cercetate în adîncime depășesc metafora imaginației. Desigur, Zavattini pledează pentru puterea vizuală a ochiului cinematografic, dar problema pusă pare a răsturna ideea că arta e transfigurare artistică, interpretare metaforică, cu scop de catarsis. El cere „istorisirea faptelor mărunte, fără nici un amestec din partea fanteziei”, „concentrarea *directă* asupra realității, fără fabulații”. Problema morală și artistică a neorealismului ar fi „... să știi să vezi realitatea, nu să o inventezi în afara ei, ceea ce constituie o formă de evaziune”. Problema stilistică presupune abolirea povestirii de acțiune, totul trebuie să se producă la nivelul existenței, sondarea unui singur fapt, dacă e posibil, pînă la epuizarea problematicii pe care o ridică. „Nimic nu e banal”, declară Zavattini, de aceea trebuie abolită ideea de excepțional în artă, de erou, de mit. Artă are menirea de a da încredere oamenilor, de a le da conștiința că sînt oameni. Calea analitică-documentară i se pare a fi esențială pentru neorealism, păstrînd bineînțeles poziția morală de la care s-a pornit în timpul și în perioada următoare războiului. Pentru noi, problema pusă de Zavattini ridică următoarea întrebare : dacă ochiul cinematografic, urmărind, investigînd realitatea, faptul, concretul, e capabil de „creație”, prin unghiurile, planurile, secvențele și montajul cinematografic, limbajul poate rezista acestei componente principale care e metafora, imaginarul, sau e vorba de o imaginație cu o sporită capacitate receptivă a realității, tocmai prin aprofundarea unui fapt, a unui singur fapt. Întoarcerea la fapt, la concret, la real e desigur una din cele mai dezbătute probleme ale artei de după război. Dar pentru o anumită direcție a artei, ea înseamnă mai întîi cu ce conștiință morală abordezi acest concret, ce vrei să-ți spună sau să nu-ți spună realul. Și credem că Zavattini vrea să sublinieze că neorealismul cere realului să-i spună dacă nu tot, în orice caz cît mai mult posibil.

Mai recent, un amplu studiu privitor la neorealism al prof. N. Façon e menit să sintetizeze, cu spirit de discernămint și precizie, locul său în

²⁷ *Ibidem*, p. 151.

²⁸ „Secolul 20”, nr. 6, p. 1967.

istoria literară, semnificația întregului element cultural și nu numai literar din Italia de după război ²⁹. De asemenea, criticul italian Bruno Arcurio, într-un articol publicat în „România literară”, trecînd în revistă dezvoltarea prozei italiene de-a lungul secolului XX, observă că neorealismul a intrat în criză odată cu abdicarea intelectualității în fața așa-zisului miracol economic al neocapitalismului. După 15 ani de luptă deschisă față de capitalism, intelectualii italieni s-au integrat unui proces reformist și moderator, ce „tinde să aplaneze contrastele, să ofere situații de compromis” ³⁰. N. Façon, în studiul amintit, subliniază valoarea deosebită a neorealismului, curent direct legat de transformările radicale ale societății italiene de după război, printr-o „esențială întoarcere la lumea prezentă și angajarea morală a autorilor față de ea” (p. 606). Noutatea fundamentală a tehnicii neorealiste va fi accentul agresiv și polemic, cerut de descoperirea unei Italii reale, ca și descrierea impersonală a lumii. Avem de-a face deci cu o angajare morală, cu o rigoare realistă, cu căutarea concretului sensibil în stil. Rezistența și antifascismul ca tematică favorită a neorealismului, propune stilul cronicii, o acuitate polemică lipsită de prejudecăți. Opera de denunțare și de analiză ascuțită a obiceiurilor vieții burgheze atinge maximum-ul său de eficiență și pare a consemna găsirea drumului firesc de dezvoltare a prozei italiene.

Regăsim în formularea acestor calități aprecierea de valoare a operei neorealiste, a curentului cultural ce a însemnat o schimbare, o transformare a literelor italiene, o dată istorică, de reviriment ce nu poate fi diminuat și nici trecut cu vederea. Explicarea crizei neorealismului e făcută de N. Façon cu toată înțelegerea momentului politic și ideologic. Mai întîi au fost atacate modalitățile expresive, pentru a se ajunge apoi la o directă desființare a conținutului de angajare politică. Toată lupta s-a dus în numele unui nou formalism, ce invadea literatura italiană odată cu neoavangardismul, cu cerința unei autonomii a artei. Însăși critica de stînga se arată obosită, lipsită de încredere în lupta socială, acuzînd de dogmatism, de schematism de idei neorealismul, sau de nerealizare artistică. De fapt, nu de aici credem noi că a pornit fenomenul de îndepărtare a literaturii de tărîmul noii metode a neorealismului. Opere reușite au fost, elaborări artistice de nedezmîntit, în fond, un conținut poate fi redat prin orice formulă artistică. Așa cum spunea și Zavattini, contează să rămînă neschimbată poziția morală și ideologică. Și cinematografia italiană a dovedit că ne poate oferi în ultimul timp capodopere realiste cu o tehnică modernă, sigură, lipsită de îndoielile artistice ale începuturilor. Literatura neorealismului n-a pretins niciodată să rămînă legată de anumite canoane literare, iar dogmatismul și schematismul sînt lucruri ușor de depășit pentru orice artist mare. Criza a pornit de la desprinderea de realitatea vieții politice, de la confundarea adevăratelor probleme sociale. Civilizația de consum a produs o apariție de false valori culturale, al căror conținut a devenit cu predilecție alienarea sau închistarea în analize individualiste. Respingerea neorealismului a însemnat afirmarea și promovarea neoformalismului european, a hegemoniei cuvintelor asupra ideilor.

²⁹ Ne referim la capitolul *La prosa narrativa*, din *Corso di storia della letteratura italiana moderna e contemporanea*, Univ. din București, 1972, p. 604–646.

³⁰ „România literară” 28, 1971, B. Arcurio, *Evoluția prozei italiene*.

Verificarea acestor factori de esență ce au dus la criza curentului ne justifică încă o dată să afirmăm că nu literatura neorealismului ca atare a devenit anacronică sau depășită, ci făuritorii ei, lipsiți ulterior de entuziasmul și capacitatea creativă a momentului de reviriment de după război, au sfârșit prin a nu mai crede în puterea cuvîntului ca expresie a ideii, devenind promotorii unor cuvinte cu sensuri în sine. Aceasta i-a determinat să eșueze în experiment formalist, și doar odată cu „regăsirea ideologiei, în ciuda oricărei căutări formale”, literatura italiană va putea reveni pe linia dezvoltării și adîncirii mature a realismului.

Metode noi în critica literară

Ecaterina Mihăilă

În zilele noastre se desfășoară o mișcare critică de mare amploare care, prin metode noi de analiză a textului literar (structurale, semantice, matematice), încearcă să descifreze universul misterios al operei poetice, spațiul de inefabil și imponderabil pe care aceasta îl creează.

Fiecare dintre metodele enumerate configurează pentru opera literară un univers specific.

Opera literară ca univers structural

Structuralismul izolează opera literară din conexiunea de fenomene din care face parte, așa cum dintr-o galaxie se izolează, pentru cercetare, un singur corp ceresc, fără a se ține seama de destinul traiectoriei sale în cadrul sistemului și a influențelor reciproce pe care le contractează, sau așa cum se izolează o singură moleculă, în cadrul unei mișcări browniene, fără a se ține seama de ciocnirile cu celelalte molecule, care îi schimbă neîncetat direcția.

Odată izolată, opera poetică este imaginată ca un ansamblu de elemente în relații de interdependență și ca o organizare de rețele într-o geometrie neucidiană și într-o construcție polifonică. Acest labirint de relații, plin de capcanele construcțiilor poetice, ascunde undeva, în profunzimi, semnificația care trebuie descifrată printr-o minuțioasă hermeneutică structurală.

Pentru unele direcții din cadrul noii critici franceze (La Nouvelle Critique), semnificația pe care o degajă activitatea structurală este fie un mit personal inconstient (Ch. Mauron), fie un eu existențial, descoperit în operă printr-o totalitate de mijloace critice (S. Doubrovsky), fie o situație infantilă inconstientă (J. P. Weber).

De exemplu, Ch. Mauron [1] observă în opera lui Mallarmé apariția cu regularitate a metaforelor obsedante care conduc la degajarea unor rețele asociative, de tipul :

MORT : suicide — tombeau — tison

COMBAT : sang — tempête — casque guerrier

TRIOMPHE : victorieusement — gloire — or — pourpre — éclat —
fête — trésor — triomphe

GRANDEUR : royal — impératrice

RIRE : rire

La rindul lor, rețelele de asociații conduc la „figuri mitice” sau fantasme inconștiente :

Poèmes	Réalité	Phantâsme
Sonnets à Méry	Semi-satisfaction	Image-écran
Après-midi d'un Faune	Inquiétude	Désir réalisé
Hérodiade	Plus forte inquiétude	Désir réalisé et chatié
Les Fenêtres	Dépression	Interdiction
L'Assaut	Révolte contre la dépres- sion	Chute dans le noir.

Un alt exemplu pe care îl oferim este analiza structurală pe care Barthes [2] o face operei lui Racine. Eroul racinean este definit relațional și opozitiv în coordonatele esențiale ale spațiului și timpului. Spațiul este închis, captivitatea însăși, dincolo de care există un spațiu uman, difuz, apăsător, pe care eroul nu-l poate niciodată cunoaște direct, iar timpul este ceva ancestral, o moștenire genealogică care apasă asupra eroului sub forma unei greșeli ce trebuie ispășită. Închis în acest spațiu și în acest timp, personajul tragic intră într-o relație erotică și de autoritate considerată esențială :

A are întreaga putere asupra lui B

A iubește pe B, dar B nu iubește pe A.

Relația de mai sus se complică prin vina tragică

A nu este numai puternic și B slab

A este vinovat și B nevinovat

Dar B ia asupra sa greșeala lui A.

Prin structura pe care Barthes a găsit-o teatrului lui Racine, orice situație concretă devine perfect circumscrisă relațional, un punct spațializat de convergență a figurilor fundamentale, care acoperă întreaga operă racineană în profunzime și în extensiune. Toate aceste relații sînt concepute de Barthes ca un univers bidimensional : divinitate-creație, întuneric-lumină, tată-fiu, tiran-sclav etc.

Se observă că operațiile principale ale analizei structurale sînt decupajul și aranjamentul figurilor. Metoda este subordonată, în cazul celor două exemple, psihanalizei și existențialismului, după cum poate fi subordonată oricărei alte ideologii.

Opera literară ca univers semantic

Încă Peirce [3] și Morris [4, 5] au stabilit că opera literară este un univers semnificant, ca, dealtfel, tot ceea ce ne înconjură.

Ultimele cercetări semantice întreprinse asupra operei literare folosesc structuralismul lingvistic dintr-o dublă motivare : opera literară este considerată în esența sa limbaj, iar limbajul este definit începînd cu F. de Saussure, un sistem semiologic.

Spre deosebire de alte arte, care întrebuintează un material neutru, amorf, nesemnificant, opera literară folosește un material deja saturat

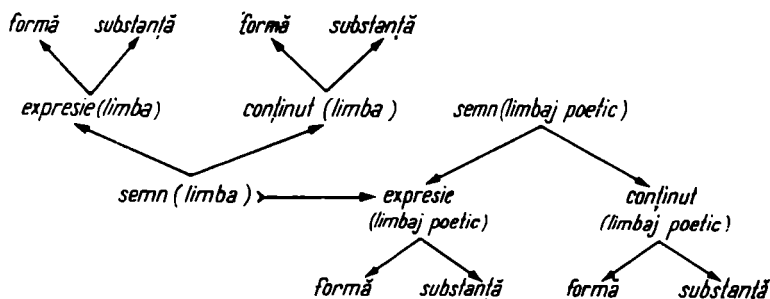
din punct de vedere semantic. Cuvintele pe care scriitorul le orînduiește într-o construcție proprie au viața lor semnificativă, traiectoria și destinul lor semantic. Scriitorul trebuie să supună întreaga lor istorie denotativă, să o estompeze, fără să o anuleze total, căci ar însemna ruperea oricărei legături comunicative, și să le încarce de semnificații noi, poetice. Creează, deci, un al doilea univers semantic, satelit al universului semantic al limbii.

Această idee fundamentală a semanticii structurale în problema limbajului poetic a fost exprimată de Hjelmslev [6] și dezvoltată de alți semanticieni, printre care Barthes [7] și Greimas [8].

Hjelmslev definește limbajul poetic ca un univers semiotic conotativ, prin care înțelege acel sistem semiotic în care planul expresiei este, la rîndul său, o semiotică. În acest sens, amintim că semnul definit de Saussure ca o solidaritate între semnificat și semnificant este interpretat de Hjelmslev ca reuniune a două planuri : expresie și conținut, fiecare în parte constituite din formă și substanță. Acesta este planul semiotic al limbii.

Limbajul poetic este o semiotică construită pe semiotica limbii și anume, planul expresiei limbajului poetic este în sine un sistem semiotic (sistemul semiotic al limbii) cu un nou conținut, poetic, total diferit de conținutul primului sistem semiotic, acela al limbii.

Schema următoare reprezintă întrepătrunderea planurilor celor două sisteme semiotice :



Această idee este dezvoltată de Roland Barthes în *Mythologie* [9]. Pornind de la schema clasică, dată de Saussure (semn = semnificat + semnificant), Barthes definește limbajul poetic ca un sistem semiologic, secund față de cel al limbii. Pentru realizarea acestuia, se produce o transgresiune semiologică, în urma căreia limbajul poetic devine un sistem homeostatic, derivă dintr-un sistem deja semnificativ. O anumită relație semiotică, fixată deja în limbă, devine doar semnificantul unui nou conținut, poetic.

Acest sistem semiologic secund este numit de Barthes mit, iar limbajul respectiv, limbaj mitic (poetic).

1. semnificant	2. semnificat	
3. semn		
I SEMNIFICANT		II SEMNIFICAT
III SEMN		

G. Genette [10] reinterpretează schema dată de Barthes pe baza figurii retorice pînză pentru navă :

semnificant 1 (pînză)	semnificat 1 (navă)
semnificație 1 (figură de stil)	Semnificat 2 (poezie)
Semnificant 2	
Semnificație 2 (retorică)	

Această figură desemnează, deci, în codul retoric un stadiu poetic al discursului.

Ocupîndu-se de sistemele semiotice conotative limbajului, Greimas [11] le definește ca sisteme alienante în raport cu forma. Forma sistemului semiotic conotativ devine în cazul limbajului poetic prozodie la nivelul expresiei și figuri narative la nivelul conținutului, provocînd, respectiv, un sens eufonic și un sens poetic al discursului.

Extinzînd metodologia semioticii asupra sistemelor conotative ale limbii, se va reuși, poate, o analiză științifică a zonelor difuze ale limbajului care par, deocamdată, inabordabile și care sînt provocate de o dublare a semnificației. „Le jugement de valeur qu'on portera sur ce dédoublement de signification ne remettra pas en question son existence même, mais nous fera considérer ce voil du paraître qui nous aide à vivre comme naturel et nécessaire, ou comme aliénant soit dans son ensemble, soit dans certains de ses éléments” [12].

Analiza semantică a limbajului descompune semnificația în unități minimale, numite seme, definite printr-o dublă relație : de contradicție și contrarietate (exp. verticalitate vs. orizontalitate ; verticalitate vs. non-verticalitate — sem al cuvîntului spațialitate). Semele se compun în unități mai mari numite *sememe* (exp. cuvintele polisemantice) formate dintr-un nucleu semic și un sem contextual. Aceste unități de semnificație stabilesc diferite relații ierarhice.

O astfel de analiză are ca scop extragerea modelului semantic al textului. Pentru aceasta, textul trebuie purificat de toate elementele semantice parazite sau variabile, căci modelul este expresia constantelor semantice ale textului. În acest fel, textul devine omogen sau *izotop*.

Analiza semantică a unui text literar presupune cu obligativitate și operația inversă, luarea în considerare a variabilelor succesiv îndepărtate și constituirea lor în micromodele, interpretate din punct de vedere poetic. Aceste micromodele reînnoiesc problematica figurilor și a tropilor la nivelul frazei și problematica genurilor la nivel transfrastic.

Pentru exemplificare, ne vom folosi de analizele structural-semantice ale narativității (A. I. Greimas [13], Cl. Bremond [14], T. Todorov [15], R. Barthes [16]).

Unitățile minimale la nivelul narațiunii sînt funcțiunile care indică despre ce este vorba în enunț : trădare, prietenie, seducție etc. Funcțiunile pot fi *propriu-zise* (funcțiuni distribuționale) sau pot fi de natură interpretativă : *indicii* (de caracterizare a personajelor, de atmosferă) și *informații* care servesc la identificare, la situarea în spațiu și timp. La rîndul

lor, funcțiunile propriu-zise pot fi *nuclee*, funcțiuni cardinale, care constituie scheletul narațiunii sau *catalize*, funcțiuni parazite, secundare, care mențin funcțiunea fatică a discursului (contactul dintre narator și ascultător).

Personajele narațiunii sînt definite prin acțiuni, deci ele apar nu ca substanță psihologică, ci ca substanță predicativă. Fiecare personaj este eroul unei secvențe narative, decupată la nivelul funcțiunilor. Personajele-acțiuni (actanții) sînt caracterizate prin raporturile pe care le angajează. Actantul trebuie privit ca o clasă care include o serie întreagă de actori.

Adevăratul sens narativ se obține prin sintaxa combinatorie a funcțiunilor și a actanților.

Distorsiunea și integrarea sînt operațiile fundamentale ale sintaxei narative. *Distorsiunea* întîrzie apariția sensului, dislocă și împinzește unitățile semantice, provoacă *suspense*-ul narațiunii, în timp ce *integrarea* le unește în secvențe semantice, din nou dispersate în fascicule, și această torsiune neîncetată a sensului creează plăcerea artistică a cititorului.

Lumea referențială devine în narațiune o ordine nouă pe care cititorul o descoperă cu uimire și emoție.

Opera literară ca univers statistic și informațional

Oricît ar părea de paradoxal, în opera literară există aspecte cantitative care descoperite și cercetate pot spune foarte mult despre esența poeticului.

Încă din 1931 M. Ghyka [17] concepea opera poetică ca, dealtfel, toate formele de artă ca expresie a numărului de aur $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$ sau a pentagramei exprimată de acest număr, chintesență a relațiilor de armonie, analogie, simetrie și euritmie a proporțiilor spațiale sau temporale (în care se încadrează și poezia).

În aceeași perioadă, Birkhoff [18, 19] dă o expresie matematică a plăcerii estetice în relație cu complexitatea obiectului și cu ordinea care supune această complexitate $\left(M = \frac{O}{C}\right)$.

Concomitent, Pius Servien [20], preocupat de problemele limbajului poetic, îl definește în raport cu cel științific. Deosebirea fundamentală constă în modalitatea de a semnifica a celor două limbaje. Limbajul poetic se caracterizează printr-o omonimie infinită de putere continuului (de unde intraductibilitatea limbajului poetic), în timp ce limbajul științific se caracterizează printr-o sinonimie infinită (poate căpăta orice altă expresie sinonimă fără ca sensul să fie alterat, cu consecința traductibilității lui).

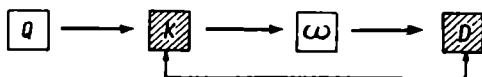
În ultimul deceniu, gradul de formalizare avansat la care a ajuns analiza limbajului poetic, prin folosirea structuralismului și semanticii, a permis introducerea efectivă a metodelor matematice.

Statistica studiază proprietățile unui ansamblu de elemente care se caracterizează prin anumite particularități cantitative. Opera literară

a fost concepută ca o populație statistică ale cărei elemente sînt cuvintele, silabele sau sunetele. Din momentul în care aceste elemente au fost definite riguros, a fost posibilă introducerea unor noțiuni matematice ca valoarea medie, deviația standard, coeficientul de variație și alte caracteristici statistice precum fluctuația relativă a mediei eșantioanelor, caracteristica lui Yule etc.

Cu ajutorul statisticii au fost studiate zonele semantice ale lexicului poetic [21], trăsăturile prozodice [22, 23], paternitatea unui text literar [24], precum și aspecte stilistice mai complicate [25].

Problema funcționării limbajului poetic a fost abordată de L. Doležel [26] care a imaginat pentru aceasta un model statistic. Codul limbajului poetic este conceput ca o suită de operații selective semantice, gramaticale și stilistice. Selecția stilistică nu este determinată de către sistemul limbii, ci are cauze extralingvistice. Cînd aceste determinări sînt de natură subiectivă, stilul este individual. Întregul ansamblu al elementelor care variază este reprezentat de Doležel printr-o variabilă aleatoare (statistică) cu o anumită distribuție de probabilitate. Etapa stilistică a codificării este exprimată prin următoarea schemă funcțională :



(unde Q sînt factorii obiectivi extralingvistici, K sînt factorii subiectivi ai codificării, ω variabila aleatoare, iar D, destinatarul).

Acest model statistic al funcționării limbajului poetic pune în evidență factorii subiectivi ai codificării, precum și caracterul aleator al alegerii operațiilor.

În termenii teoriei informației, limbajul poetic este un mesaj specific. Specificitatea lui este definită în raport cu modul de codificare și de receptare. Codul limbajului poetic este astfel construit încît permite păstrarea unui înalt grad de nedeterminare, ceea ce provoacă o receptare personală, unică la fiecare lector, în funcție de cultură, cunoștințe și, în ultimă instanță, în funcție de structurile sale perceptive și afective. Informația obținută este o informație estetică, fundamental deosebită de informația semantică a limbajului, care presupune o echivalență absolută între operațiile codificării și decodificării [27].

Tot teoria informației a permis lui U. Eco [28] să definească *deschiderea* operei de artă ca o capacitate intrinsecă și inerentă structurii sale de a semnifica infinit. Deschiderea este gradul de dezordine, care nu poate fi organizată cu ajutorul codului și care face nepuizabilă relația dintre semnificat și semnificant. Codul limbajului poetic filtrează un număr mic de elemente ceea ce provoacă o inteligibilitate mai redusă, o incertitudine, o indeterminare în momentul decodificării. De aceea, caracterul deschis al structurii artistice implică, nu atît o previziune a așteptatului, cît mai ales o așteptare a neprevăzutului [29].

Teoria informației a oferit explicația și modul de analiză ideal pentru un anumit tip de artă contemporană — informalul, muzica aleatoare, literatura de grad zero — care se caracterizează prin jocul întîmplător al

elementelor, prin valori mari ale entropiei, prin imprevizibilitate și, în ultimă instanță, prin caracterul instaurativ al formelor sale.

Max Bense [30] consideră că acest tip de artă este singurul capabil să reziste epuizării și morții prin repetare a formelor artistice.

Recent, în cercetarea literaturii au pătruns și alte metode matematice : ansambliste, topologice, grafuri, logică simbolică [31].

Ultimele cercetări matematice ale textului literar dovedesc o rafinare a metodelor și în același timp, o încercare de a studia nu numai aspecte disparate ale operei ci, de asemenea, de a aborda din punct de vedere matematic problemele fundamentale ale limbajului poetic.

Metodele noi de analiză a textului literar s-au impus cu necesitate în ultimele decenii ale secolului nostru, după ce critica și istoria literară au adunat un vast material biografic, social și psihologic, adiacent operei literare, în relație implicită de determinare. Era firesc ca metodele noi să se definească negativ în raport cu tradiția critică și pozitiv în raport cu formele noi de artă, uneori dificil de abordat cu metodele cunoscute.

În același timp, dezvoltarea pe care a cunoscut-o știința în toate ramurile ei, a creat o dorință spre precizie, chiar acolo unde manifestările spiritului au atins zonele cele mai eterate.

Cercetarea imanentă a operei literare, izolarea ei din întreaga conexiune de fenomene din care face parte, studierea operei ca orice alt obiect fizic care se oferă percepției și apoi analizei științifice riguroase, a fost prima exigență a noilor metode critice.

Metodele structurale, semantice și matematice au ajuns la rezultate indiscutabile chiar în momentul de față, când sînt într-o evidentă perioadă de căutare și rafinare. Este suficient să amintim în critica literară românească rezultatele la care au ajuns S. Alexandrescu, M. Nasta, P. Diaconescu, M. Măcaș, L. Ionescu, iar în ceea ce privește școala românească de poetică matematică, al cărei profesor este Solomon Marcus, prestigiul ei a devenit deja internațional.

Cu ajutorul noilor metode, opera literară este cercetată din două puncte de vedere. Primul constă în analiza globală sau parțială a unei opere particulare. În acest caz, opera literară respectivă este deja consacrată ca valoare sau, în caz contrar, simpla alegere a obiectului de studiu constituie un prim act critic intuitiv. O astfel de analiză nu face decît să explice cu ajutorul unor metode riguroase *de ce* opera literară produce cititorului anumite impresii și emoții evidente, de altfel, și pentru critic și pentru cititor.

Acest lucru nu ni se pare nici de prisos și nici lipsit de importanță. Citind *Țara de dincolo de negură* de M. Sadoveanu nu se poate ca cititorul să nu trăiască impresia, absolut intuitivă, a atmosferei de vag și de mister care plutește deasupra povestirilor, să nu trăiască impresia că timpul și spațiul se dilată, își pierd contururile, se estompează, că totul devine, cum spune scriitorul, „iluzoriu, nestatornic și de o clipă, ca mine, ca april”. Cercetarea minuțioasă a peste 1900 de cuvinte (P. Diaconescu și M. Măcaș (32)) — descompunerea lor în unități semantice (seme, claseme), stabilirea relațiilor dintre acestea, construirea de arborescențe semantice — demonstrează că impresia de vag și de mister este provocată de caracterul

imprecis al determinantilor care se caracterizează prin frecvența mare a lexemelor vizuale care exprimă transparența, scintilația, luminozitatea, a celor care exprimă imensitatea temporală și spațială, fabulosul, irealul, solitudinea, calmul, liniștea, necunoscutul; de asemenea, de caracterul specific al relațiilor semantice determinat-determinant, de structura difuză a descripției, de tendința spre eufemisme și expresii perifrastice.

În mod asemănător, este evidentă pentru oricine superioritatea artistică a piesei *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale în comparație cu alte lucrări ale dramaturgiei românești. Analiza pe care S. Marcus [33] o face comediei *O scrisoare pierdută* în comparație cu *Ultima oră* de Mihail Sebastian și *Suflete tari* de Camil Petrescu arată în ce constă această superioritate. Folosind anumite noțiuni definite matematic precum : structura scenică a piesei, densitatea de populare a spectacolului, distanța scenică dintre personaje, diametrul scenic al piesei, analiza ajunge la concluzii foarte interesante care privesc caracterul dramatic al pieselor : coeziunea și echilibrul dramatic, energia conflictuală, confruntarea dintre personaje, cu indici foarte ridicați pentru *O scrisoare pierdută*, ceea ce dovedește perfecțiunea dramatică a acestei capodopere.

În afară de analizele unor opere literare deja consacrate ca valori, noile direcții critice au abordat și problema mai dificilă a *literaturității*, cum o numeau formalistii ruși, deci problema modului de funcționare a limbajului literar, corelată cu modul specific al *semnificării poetice*.

Semnificația poetică naște din relațiile foarte complexe care se stabilesc între semnificantul și semnificatul operei literare în momentul interpretării ei ca semn artistic și care nu pot să trimită în mod direct sau la denotat sau la referent. Această modalitate de a semnifica s-a numit ambiguitate, conotație, ononimie infinită de putere continuului, deschidere indeterminare, semnificație entropică.

Richards și Empson au interpretat ambiguitatea limbajului poetic în sensul unei plurisemnificații de natură contextuală. Richards apropie ambiguitatea de suplețea și subtilitatea limbajului și consideră că un cuvânt este incapabil de uz ambiguu din momentul în care nu mai poate fi aplicat unui nou context. Ambiguitatea este valabilă numai în măsura în care susține complexitatea, în caz contrar, dă cititorului, o impresie de incoerență și obscuritate.

După cum s-a văzut, interpretarea conotativă a limbajului poetic îl definește ca un sistem semiotic secund, construit pe sistemul semiotic al limbii, ceea ce complică foarte mult relația de semnificare, prin producerea unui spațiu semantic difuz și plurivalent.

Același lucru îl exprimă și capacitatea limbajului poetic de a avea o *omonimie infinită, de puterea continuului* (Servien-Marcus). Limbajul poetic produce o semnificație care nu poate fi niciodată epuizată, deoarece se pretează la interpretări infinite.

În mod asemănător, *deschiderea* — categoria estetică care i-a fost inspirată lui M. Eco de interpretarea experienței artistice contemporane cu mijloacele oferite de generalizările științifice ale secolului nostru : non-cauzalitate, indeterminare, probabilitate, entropie, univers einsteinian, logică polivalentă — constă în generarea relației neunivoce între formă și semnificație în momentul în care opera este receptată estetic. Des-

chiderea rezultă din caracterul specific al semnului artistic de a intra în relații infinite cu alte semne, care îi schimbă neîncetat semnificația.

Toate aceste interpretări au căutat în semnificație secretul puterii pe care literatura o are asupra spiritului și a plăcerii artistice pe care o provoacă. Semnificația poetică există în măsura în care se dăruiește și se refuză, în același timp în care este un simplu orizont imposibil de atins („...le propre d'un horizon est de reculer quand on croit l'atteindre : on peut se diriger vers lui, non s'y installer" (34)).

Cu toate rezultatele evidente la care au ajuns, atât în cercetarea operelor literare particulare, cât și în problemele funcționării limbajului poetic, metodele noi de critică literară nu constituie un moment absolut în cercetarea literaturii. Limitele lor au fost deja sesizate (35, 36, 37).

Punctul cel mai vulnerabil al noii critici este imposibilitatea unei aprecieri valorice, deoarece opera este ruptă de istorie și de colectivitatea care o receptează și o evaluează.

Valoarea este o realitate intrinsecă obiectului, dar această calitate este latentă și nu poate fi pusă în evidență decît de un subiect receptor. În afara acestuia, nici un obiect nu poate deveni o valoare. Axiologia marxistă (38) subliniază ideea că valoarea nu poate fi confundată cu obiectul, că ea conține, în însăși substanța sa, categoriile subiectivității.

Valoarea estetică, ca raport operă-subiect receptor, are și o dimensiune de adîncime, aceea a integrării ei într-o ierarhie de valori deja stabilită care, așa cum spunea Eliot (39), își schimbă configurația ori de cîte ori în structura acestei ierarhii se orînduiește o nouă valoare.

Eșecul axiologic al noilor metode critice constă tocmai în încercarea de a explica valoarea ca o calitate care aparține exclusiv obiectului.

De exemplu, New Criticism-ul degajă valoarea artistică din calitățile de includere, tensiune și complexitate, interne structurii literare. Prin „includere”, Richards înțelege capacitatea de a subordona un material brut unui singur sens artistic. Analizele semantice făcute de Richards, Empson și de New-Criticism-ul american par să implice valoarea în complexitate, într-o structură organică a părților componente, printr-o diversitate subordonată sensului.

Acest criteriu nu este operativ deoarece nu se poate stabili granița dintre complexitate și prolixitate, iar pe de altă parte, poate fi infirmat de valori artistice care există ca atare tocmai prin simplitatea lor.

Gradul înalt de omonimie, valorile mari ale entropiei sau nedeterminării sînt, de asemenea, criterii axiologice discutabile.

Nici categoria estetică de deschidere nu poate fi considerată un astfel de criteriu (Eco însuși îi refuză orice implicație valorică), deoarece nu se poate stabili nici în acest caz limita de la care ambiguitatea devine entropie, iar îninteligibilitatea — materie amorfă.

În concluzie, noua critică nu poate, cel puțin cu mijloacele de care dispune pînă în prezent, să descopere sau să impună o valoare. Noile metode ajung cu mijloace opuse la ideea croceană a judecării de existență (opera A este sau nu este operă de artă), cu deosebirea că la Croce judecata de existență implică valoarea descoperită printr-un act critic intuitiv.

Nici problema diacroniei nu a fost rezolvată de noua critică, deși s-a propus studierea unui text literar ca dialog al tuturor textelor existente.

Pentru studierea structurii ei intime, noile metode critice au izolat opera literară de istorie și societate, și au creat astfel un abis între literatură și infinitele ei legături, singurele care îi asigură viabilitatea.

Pornind de la rezultatele la care noua critică a ajuns în studierea structurii operei literare ca obiect, este necesară o reconsiderare a relațiilor pe care le stabilește cu subiectul receptor și cu istoria. Se impune un studiu, la fel de riguros, al subiectului individual, al structurilor sale perceptive, afective și intelectuale, precum și al subiectului social, acel subiect despre care T. Vianu (40) spunea că se constituie într-un „mediu axiologic condițional, care restringe cu mult libertatea noastră de a valorifica personal și chiar pe aceea de a găsi valori noi”, mediu care se formează „prin lucrarea tuturor creatorilor, prin tehnică și prin artă, prin opere științifice și prin instituții, prin codificări și prin ritualuri”.

Multitudinea interdependențelor pe care acest cadru axiologic le implică, ar putea fi studiată, luând în considerare caracterul probabilist al determinismului care acționează în cazul ansamblurilor sociale. Fenomenele de suprastructură (inclusiv literatura) au fost interpretate în lumina unui determinism statistic (fără ca acești termeni să fie folosiți) de către Marx, care a surprins caracterul „mediat” al condiționării suprastructurii de către baza socială. Acest caracter mediat exprimă spațiul unor interdependențe imprevizibile, de natură probabilistă.

Noile metode critice au creat un model variabil al operei literare ca structură semnificativă specifică, dar acest model trebuie amplificat prin implicarea structurilor receptorului individual și social și prin implicarea dimensiunii temporale.

BIBLIOGRAFIE

- 1 CH. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, Paris 1963.
- 2 ROLAND BARTHES, *Despre Racine*, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
- 3 CH. S. PEIRCE, *Selected Writings*, Dover Publication, New York, 1958.
- 4 CH. MORRIS, *Esthetics and the Theory of Signs*, „Journal of Unified Science”, 8, 1931, 131.
- 5 CH. MORRIS, *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values*, The M.I.P. Press, Cambridge, Massachusetts, 1964.
- 6 LOUIS HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1961.
- 7 ROLAND BARTHES, *Mythologie*, Éd. du Seuil, Paris, 1957.
- 8 A.I. GREIMAS, *Pour une sociologie du sens commun*, în *Du Sens. Essais sémiotiques*, Éd. du Seuil, Paris, 1970, 93.
- 9 ROLAND BARTHES, *Op. cit.*
- 10 G. GENETTE, *L'Homme et les signes*, „Critique”, 1965, 99.
- 11 A.I. GREIMAS, *op. cit.*
- 12 *Idem*, p. 100.
- 13 A.I. GREIMAS, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, „Communications”, 8, 1966, 28.

- 14 CLAUDE BREMOND, *La logique des possibles narratifs*, „Communications”, 8, 1966, 60.
- 15 TZVETAN TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, „Communications”, 8, 1966, 125.
- 16 ROLAND BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications”, 8, 1966, 1.
- 17 MATILDA C. GHYKA, *Le nombre d'or* (I—II), Gallimard, Paris, 1931.
- 18 G. BIRKHOFF, *A Mathematical Approach to Aesthetics*, „Scientia” Sept. 1931, 133.
- 19 G. BIRKHOFF, *A Mathematical Theory of Aesthetics*, „The Rice Institute Pamphlet”, V, 19 (1932), 189.
- 20 PIUS SERVIEN, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences*. Bibliothèque de la „Revue des Cours et Conférences”, Paris, 1935.
- 21 PIERRE GUIRAUD, *Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie*, P.U.F., Paris, 1954.
- 22 A.N. KOLMOGOROV, *Strukturno-tipologhiceskie issledovanie*, Moskva, 1962.
- 23 JUŘI LEVÝ, *Mathematical Aspects of the Theory of Verse*, in Lubomir Doležel, Richard W. Baily (editors), *Statistics and Style*, American Elsevier Publishing Company Inc., New York, 1969, 95.
- 24 A. ELLEGÅRD, *A Statistical Method for Determining Authorship*, Göteborg, 1962 (Gothenburg Studies in English, 13).
- 25 KARL KROEBER, *Computers and Research in Literary Analysis*, in Edmund A. Bowels, Editor, *Computers in Humanistic Research*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, 135.
26. LUBOMIR DOLEŽEL, *Un modèle statistique de codage linguistique*, „Etudes de linguistique appliquée”, 1966, 3, 51.
- 27 A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958.
- 28 U. ECO, *Opera deschisă*, ELU, București, 1969.
- 29 *Idem*, p. 135.
- 30 MAX BENSE, *Aesthetica* I—IV, Stuttgart, Baden-Baden und Krefeld, 1954, 1956, 1958, 1960.
- 31 SOLOMON MARCUS, *Poetica matematică*, București, Ed. Acad. 1970 (mai ales cap. IV și VIII).
- 32 PAULA DIACONESCU, MIHAELA MANCAȘ, *Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, „Revue roumaine de linguistique”, 2, 1969, 111.
- 33 SOLOMON MARCUS, *op. cit.*, cap. VIII.
- 34 SERGE DOUBROVSKY, *Pourquoi la Nouvelle Critique*, „Mercure de France,” Paris, 1967, 237.
- 35 PAUL CORNEA, *Asupra structuralismului în critica și istoria literară*, „Revista de istorie și teorie literară”, 1967, 2.
- 36 PAUL CORNEA, *Controverse în jurul aplicării structuralismului la analiza literară*, „Viața românească”, 1968, 10, 75.
- 37 PAUL CORNEA, *Considerații despre aplicarea statisticii în poetică și stilistică*, in *Metodologia istoriei și criticii literare*, Ed. Academiei, București, 1969, 155.
- 38 I. PASCADI, *Din tradițiile gândirii axiologice românești*, Ed. științifică, 1970.
- 39 T.S. ELIOT, *Tradiție și talent personal*, in Peter Chesterton Eliot, *Eseuri literare*, ELU, București, 1966.
- 40 T. VIANU, *Originea și valabilitatea valorilor*, in Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Ed. științifică, 1968, 287.

Dicționar de critică literară

BAROC — Derivă din „barroco”, în portugheză sau „barrueco” în spaniolă, „perlă neregulară”, fiind posibilă o trimitere și la lat. „verruca” — „povîrniș”, „neg” sau „bis-roca”. Sensul primitiv e părăsit. Un alt termen, *baroco*, desemna un mod de silogism scolastic din secolul XIII. Prima vocală *a* indica faptul că primul termen al silogismului este o propoziție universală afirmativă. A doua și a treia vocală *o* arată că este vorba de propoziții particulare afirmative. Inițiala *b* arată că silogismul e reductibil la primul mod al primei figuri. Un exemplu de silogism în *baroco* ar fi următorul: „Prietenii adevărați spun adevărul amicilor lor. X și Y nu spun adevărul. Deci X și Y nu sînt prieteni adevărați”. Termenul e folosit timp îndelungat în Italia în locuțiunea „*argomento in barocco*”; „*sillogismo in barocco*”. Derivarea de la adjectivul italian *barocco* al formulei silogistice e considerată ca posibilă de cei mai mulți cercetători. În literatura secolului XVI cuvîntul e frecvent folosit de scriitori ca St. Bernardine, Erasmus, Montaigne, Pascal, Saint-Simon, cu sensul de „extravagant”, „bizar”, „absurd” și „pedanterie grotescă” a înlănțuirii de argumente din textele scolastice tirzii. Pînă spre sfîrșitul secolului XIX este sinonim cu „absurd” sau „grotesc”. Baudelaire, adresîndu-se Parisului, vorbește de „*Tes petits orateurs, aux enflures baroques*”/ *Prêchant l’amour*. În 1740 termenul este folosit pentru prima oară referitor la artă într-o scrisoare în legătură cu noile construcții în palatul Pamphili. Curînd exemplele se multiplică; se spune: „*terasse baroque*”, „*fleurs baroques*”, „*goût baroque*” (*Dictionnaire de Trévoux*, 1771), „*musique baroque*” (J.J. Rousseau în *Dictionnaire de la musique*, 1764). În *Encyclopédie méthodique*, 1788, cap. *Architecture*, redactat de Quatremère de Quincy, baroc apare utilizat cu aceeași nuanță de „bizar”. În Italia, primul exemplu de folosire a termenului referitor la artă este *Dizionario delle belle arti del disegno* de Fr. Milizia, 1797. Se poate astfel observa cum în evoluția termenului se tinde la unirea sensului mai vechi, care avea o nuanță depreciativă, cu definirea caracteristicilor obiective artistice. Totodată se vede că adjectivul *baroque* (de proveniență spaniolă și portugheză) și substantivul italian *barocco* (din utilizarea scolastică) tind să se unifice într-un termen cu semnificație stilistică. Astfel, conceptul de *B* își găsește firul unei dezvoltări organice. Termenul este reabilitat și impus în istoria artelor prin J. Burekhardt în 1855, pentru a desemna arhitectura de decadență a Renașterii superioare și H. Wölfflin în 1888. Acesta, în renumita sa lucrare *Renaissance*

und Barock, folosește pentru prima oară în literatură *B*, propunând o opoziție stilistică între *Orlando furioso* (1516) de Ariosto (Renaștere) și *Ierusalimul eliberat* (1584) de Tasso (Baroc). În *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), pentru a distinge sistematic stilurile Renașterii și *B* stabilește patru categorii de opoziție: forma *închisă* și *deschisă*, *liniară* și *picturală*, *clară* și *obscură*, *plană* și *profundă*. Acestea au avut nu numai o circulație în istoria artelor, ci au fost aplicate direct literaturii. Contribuțiile numeroase pe marginea categoriilor lui Wölfflin arată dificultatea și confuziile create prin transferul categoriilor de stil din istoria artelor la literatură.

1. Ca sistematizare istorică, *B* desemnează stilul care a dominat literatura europeană cu aproximație între 1580 și 1680, desemnând totodată o civilizație omogenă barocă în istoria culturii, artei și literaturilor naționale de la Atlantic, Europa centrală și aria slavă, odată cu declinul Renașterii, până la clasicism. Istoria literară a *B* este studiată în strinsă determinare cu istoria societății feudale și clericale, cu puternică influență în Italia, Spania, Franța, Olanda, Germania.

În Spania „baroc-ul” este concurat de un termen mai vechi, „siglo de oro”. Dar marii scriitori ai secolului — Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, sînt analizați ca scriitori baroci. Gongora este considerat ca extrema stilului *B*. (*v. gongorism*). *B*. spaniol a făcut obiectul unor memorabile studii ce marchează totodată și progresul mondial al hispanisticii în ceea ce privește metodologia: ex. Leo Spitzer, E.R. Curtius, Vossler, B. Croce și critica de descendență croceană, pentru care *B*. este o epocă a unor valori pozitive (împotriva interpretării negative a *B*-ului ca viciu estetic, ca decadentă artistică). Spania (în cele două tradiții — cultă și populară) și Italia sînt centrele de difuzare europeană a *B*. ca *forma mentis* ex.: poezia ermetică și critică legată de aceasta, care reactualizează *gongorismul* (*v.*), *secentismul* (*v.*), sec. XVIII francez al poezilor prețioși.

Caracterul istoriografic fundamental care distinge net critica spaniolă se referă la faptul că *B*. e acceptat și interpretat sub raportul contemporaneității. Gongora este descoperit ca mentor spiritual al generației de la '25. Damaso Alonso în *Góngora y la literatura contemporánea* face o apropiere între epoca lui Gongora și evoluția gustului marcat de Mallarmé și poezia ermetică. Gongorismul, barochismul și poezia pură sînt identificate ca momente istorice, proprii naturii eterne a poeziei spaniole. Pericolele interpretării lui D. Alonso sînt: anistorismul distincțiilor, excesul de contemporanizare prin trecerea violentă de la 1600 la 1900 fără medierea romantică și simbolistă.

Pentru literatura italiană Wölfflin în opera citată face distincția între primul baroc reprezentat de Michelangelo, Tasso, Palestrina și al doilea *B*. ilustrat de: Bernini, Borromini, Marino. Critici mai noi restrîng barocul la o generație sau un grup restrîns de inovatori: T. Campanella, G. Bruno (*De l'Infinito Universo e Mondi*), G. Galilei, Marino, Daniello Bartoli (negat de De Sanctis, dar apreciat de Leopardi ca „il Dante de la prosa italiana”). Principalele trăsături stilistice ale literaturii secentiste sînt: dezlănțuirea fanteziei și imaginației, gustul pentru fantastic, fascinația senzuală, exaltarea afrodisiacă a naturii (*v. manierism*), eliberarea de orice fel de reguli (reacția împotriva regulilor aristotelice și vitruviene și

a frumuseții ideale reprezentată de Petrarca și Rafael), exprimarea într-o limbă mai elastică și înnoită a noii imagini despre timp și spațiu formată în urma descoperirilor geografice și astronomice. În poezie se cultivă hiperbola și antiteza, echivocurile, jocurile gratuite de limbă. Romanticii italieni: Foscolo, Manzoni, Leopardi vor regăsi în baroc sentimentul liric al fanteziei și eroismul creației sustrasă rațiunii. Tematic, secentismul e asociat și decadentismul secolului XX.

În Franța, studiile sistematice consacrate *B.* au apărut abia după al doilea război mondial, istoricii literari refuzând să accepte o altă interpretare a secolului XVII, în afara celei clasiciste. Se încearcă pe de o parte o reevaluare a conceptului tradițional de „clasicism” și „le grand siècle”, și pe de altă parte o reconsiderare a poeziilor așa-numiți „prețioși”. Astfel, în timpul celui de-al doilea război mondial au apărut mai multe antologii unde poezia *B.* era larg reprezentată și reabilitată, fiind repuși în circulație autori ca: Agrippa d'Aubigné, Jean de Sponde, Du Bois Hus, L. Drelincourt, J.B. Chassignet, Jean Auvray, Malherbe, Saint-Aman, Scaron. Teatrul de la sfârșitul secolului XVI și de-a lungul secolului XVII, un fel de „teatru al cruzimii” caracterizat prin frecvența scenelor de incesturi, violuri, unde singele curge și capetele se rostogolesc, ca în teatrul elizabetan, marcându-se parcă o reîntoarcere la drama de la sfârșitul Evului Mediu, este considerat ca un teatru în stil *B.* Drama pastorală, tragicomedia *Timocrate* de Thomas Corneille și „les pièces à machines” (*Andromède* de P. Corneille), care cultivau efectul scenic vizual, de asemenea opera și baletul sînt genuri cu o afinitate naturală pentru *B.* și care compensează în a doua jumătate a secolului XVII apariția tragediei clasice. Epopeea religioasă proscrisă de Boileau, romanul pastoral al cărui model francez este *L'Astrée*, romanul galant eroic și grotesc (ex. de la Charles Sorel la Scaron) sînt interpretate de asemenea ca literatură *B.* Discuțiile declanșate în jurul *B.* francez au avut ca efect o reevaluare generală a literaturii secolului XVII (și totodată și secolului XVI, pentru caracterizarea căruia termenul de *B.* este utilizat adesea în concurență cu manierismul) și totodată o nuanțare și o îmbogățire a interpretării scriitorilor acestui secol, altminteri prea monocord, așa cum era cunoscut prin etalonul reprezentat de Boileau.

Literatura engleză prezintă o dificultate specială — înflorirea tîrzie a Renașterii aproape coexistă ca stil cu începutul *B.* Shakespeare, deși renașcentist, era considerat în unele piese manierist (ex. : în *Hamlet*) și în altele *B.* (ex. : în *Furtuna*). Apoi termenul e concurat de extensia termenilor tradiționali — „elizabetan” : (perioadă istorico-socială) și „metafizic” (v. poezii metafizice). Utilizarea termenului de *B.* are avantajul că desemnează un mănunchi de calități stilistice. În funcție de acestea Milton, de pildă, e considerat un desăvîrșit poet *B.*, prin abstractizarea pasiunii, prin umanismul său înalt și rece care conduce spre neoclasicism, sau Crashaw ilustrează aspectele mai dulci, mai fantastice și mai feminine ale *B.*, avînd aceeași sensibilitate exagerată și emoții contrastante. Teatrul lui Beaumont, Fletcher și în special Dryden prezintă caracteristici ce concordă cu cele ale artei *B.* în general : preferința pentru tragicomedie (deci forma *deschisă* după categoriile wölffliniene), simțul paradoxului, cultivîndu-se diversificarea acțiunii, lupta dintre virtute și pasiune, contrastul dintre senzualism și spiritualism.

În istoriografia literară germană reevaluarea estetică a *B.* are loc în al doilea deceniu al secolului XX, într-un climat artistic dominat de expresionism, favorabil imaginației și miturilor celor mai îndrăznețe. De aceea termenul va cunoaște o interpretare marcat psihologizantă. Odată cu cartea lui F. Strich, *Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung* se naște teoria despre omul *B. din Sud* — *Bildund Kaiserbarock* — *B.*, figurativ și aulic și *B. din Nord* — *Wort und Bürgerbarock* — *B.*, literar și burghez. Literatura *B. germană* a fost influențată de literatura italiană, franceză, engleză, olandeză și de Aca-demiile de lingvistică din aceste țări, unde tinerii își făceau studiile, după care se ocupau cu traducerea acestei noi literaturi. Scriitorii baro-chiști reprezentativi sînt: Andreas Gryphius, Hofmannswaldau, Grim-melshausen, Angelus Silesius.

2. Barocul ca stil arhetipal. În nomenclatura lui Eugenio D'Ors, curentul *B.* aplicat unei epoci istorice, devine prin transfer și extindere o categorie universală, unică și supranațională. „Eonul” *B.* există mate-rializat în diverse forme istorice ex. : gotic, manierist, romantic etc. Prin absența categoriei istorice și a distincțiilor calitative această metodă rămîne inaplicabilă înțelegerii operelor concrete. Distincția d'orsiană dintre *clasi-cul etern* (catolic-roman) și *B.* se configurează ca non-artă, ca un viciu estetic, ca păcat uman și universal, încarnat istoric în decadentismul secolului XVII.

Adriana Miteșcu

BIOGRAFIE — Prezentare a vieții unei personalități. Apartine pină la un punct genului istoric, prin rigoarea fundamentării documentare pe care o pretinde expunerea veridică a lucrurilor. Inițial *B.* apar concepute ca niște opere educative, cu rostul de a perpetua amintirea unor existente exemplare. Prima manifestare în materie o găsim în antichita-tea greacă, cu *Viețile paralele* de Plutarh. La romani, tradiția deschisă continuă prin Cornelius Nepos (*Despre bărbații iluștri*) și Suetoniu (*Vie-țile celor doisprezece cezari*). Literatura hagiografică din evul mediu creștin vine să constituie un capitol particular în istoria *B.*, care capătă prin ea, în bună parte, o dimensiune legendară. Epoca Renașterii, prin *Viața lui Dante* de Boccaccio, precum și prin *B.* unor mari artiști datorate lui G. Vasari, aduce un spirit nou, de factură modernă, în modul de tratare. Cu timpul, se observă că tendinței apologetice i se substituie tot mai mult una realistă, de abordare a surselor informative cu discernămint critic. De la sfîrșitul secolului XVIII încoace, avem de înregistrat o serie de *B.* celebre, începînd cu *Istoria lui Carol al XII-lea* de Voltaire și *Viața lui Samuel Johnson* de Boswell. În secolul nostru, se specializează în formula *B.*, căruia ajung a-i conferi și o valoare beletristică, mai mulți scriitori de prestigiu, ca Romain Rolland (*Beethoven*, *Michel Angelo*, *Tolstoi*), André Maurois (*Viața lui Disraeli*, *Viața lui Byron* ș.a.m.d.), Emil Lud-wig (*Napoleon*, *Goethe*, *Bismarck* ș.a.m.d.), Stefan Zweig (*Magelan*, *Maria Stuart*, *Maria Antoanetta* ș.a.m.d.), și alții. Se semnalează atenției, ca un fenomen de modă, mai ales în epoca dintre cele două războaie mon-diale, încercarea de a se face din *B.* roman, urmărindu-se îndestularea

curiozității indiscrete a marelui public pentru aspectele intime ale vieții oamenilor de seamă. Astfel, ia ființă produsul hibrid al *B. romanțate*, în care autorul, mergînd pe intuiții imaginative de romancier, își permite a fabula în marginea datelor cunoscute, ceea ce înseamnă o instaurare a libertății arbitrarului în relatarea adevărului istoric. Viața lui Eminescu, pentru a lua un exemplu de la noi, se întîmplă să fie reconstituită, pe de o parte de G. Călinescu, într-o *B. de esență strict documentară* (*Viața lui Eminescu*), iar pe de alta de Cezar Petrescu, într-o versiune eminamente romanțată (*Trilogia Romanul lui Eminescu*).

Dinu Pillat

BIZANTINISM — Termenul caracterizează stilul, amprentele specifice culturii și artei, modului de viață și mentalității ce s-au constituit în cei circa o mie de ani de existență a imperiului roman de răsărit. Fondarea, în anul 326, de către Constantin cel Mare, a orașului Constantinopol (în continuarea fostei colonii grecești *Byzantion* — de unde și *Bizant*, *bizantin* și *B.* și alegerea lui drept capitală a imperiului, a dus la înflorirea acestei culturi, arte, mentalități și mod de viață, cu deosebire în centrul respectiv, dar și în restul imperiului, de unde a iradiat ulterior în mai toate direcțiile lumii cunoscute pe atunci. Fiind o fuziune de Orient și Occident, de clasicitate heleno-romană, de helenism de tip alexandrin și orientalism sirian și arabo-persan, de creștinism și păgînism, spiritul și stilul de cultură bizantină s-au încheat prin absorbirea lor masivă într-un efort de nouă sinteză. Medievală prin structură (e vorba însă de o medievalitate ce se voia opusă celei occidentale, între altele prin aceea că se revendica direct de la Antichitate, semnala de timpuriu elemente caracteristice zorilor Renașterii, se împletea cu izvoare orientale și, într-o măsură, pentru că înțelegea diferit doctrina creștină), deși a dat cîteva mari valori spiritualității omenesti și a păstrat și transmis unele din cele anterioare, cultura bizantină a evoluat oarecum oscilatoriu, spre artificiu, formalism și canon rigid, uneori pînă la pulverizarea într-acestea. Ținînd seama, în general, de datele sumare de mai sus, în critica și istoria noastră literară termenul *B.* are trei accepțiuni principale :

1. Una denumește chiar amintita mișcare culturală, filozofică și artistică, mentalitatea formată în cadrul imperiului roman de răsărit sau bizantin de-a lungul existenței acestuia (330—1453), inclusiv influențele ei asupra celorlalte aspecte ale spiritualității omenesti. Căci, înălțat cu deosebire pe temeliile clasicității antice (pe care a conservat-o și continuat-o într-un chip amintind întrucîtva de helenismul erudit) și ale creștinismului, *B.* a fost, pe lingă un mijloc de întreținere și propulsare a fastului cu tentă aristocratică al imperiului cel-a generat, și o încercare cu multe izbînzi de propulsare—cu accent pe monumental, pe cultul formei — a spiritului său, în raport cu celelalte culturi cu care conviețuia și de infuzare a ideii de stilizare decisă a feromenelor de artă și cultură, în perspectiva expurgării lor de vitalismul tehnic și a reliefării componentei ascectice, subtilizate, a spiritului. În literatură, destul de profund marcată de religie, a revitalizat sau creat noi forme (rontakionul = imn religios, alcătuit dintr-un mare număr de versuri) și moduri de versificație, a dat opere de

polemică teologică și de hagiografie, cronici și alte scrieri cu caracter istoriografic cu totul remarcabile (spre exemplu, scrierile memorialiste ale Anei Comnena etc.). Literatura de ceremonial, filozofică, juridică (mai ales din timpul lui Justinian și de după el) anecdotică (reabilitată de Procopius), studiul clasicității, cărțile populare, lirica religioasă și cea imnică în general, au fost aproape continuu la mare vază în Bizanț, de unde s-au infuzat în restul lumii ortodoxe, ca și în cea neortodoxă.

Cultura română însăși, îndeosebi cea medievală, se resimte de o atare influență, specialiștii vorbind, cînd se ocupă de literatura patristică, de prelucrările românești ale vieților sfinților, de cărțile populare, de unele opere de artă plastică și muzicală, de arhitectură etc., de un *B. românesc*, adică de o adaptare și dezvoltare a normelor literaturii și artei respective la spiritualitatea autohtonă, de unde acel *Byzance après Byzance*, despre care vorbea Iorga într-o carte cu acest titlu. Căci, într-adevăr, în pictura noastră feudală de cult, de la bisericile și mănăstirile bucovinene și moldovenești, pînă la cele din sudul țării, și iconografia și miniatura mai veche, ori în literatură, începînd cu celebrele *Învățăături ale lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, pînă la fabula de tip esopic și la cărți de felul *Alexandriei* și al celorlalte opere de circulație și influență neogreacă, ori pînă la unele scrieri ale lui Dimitrie Cantemir, se constată un flux continuu de acest fel, preluat și restructurat în limitele coordonatelor noastre spirituale. 2. Al doilea sens al termenului e unul peiorativ, vizînd lipsa de originalitate și personalitate, discuțiile oțioase, intempestive și hazarde, preocupările intelectuale și artistice de nuanță formalistă, pedantă, prin analogie cu disputele religioase ce măcinau Bizanțul, în timp ce turcii îi forțau porțile. Este un epitet ce-i privește și pe cei ieșiți din timpul lor, abstrăși excesiv față de contemporaneitate, între limitele unor preocupări lăaturalnice, fie ele și de o anume însemnătate. Un astfel de bizantinism este (ca și alexandrinismul) expresia unui gust rafinat, al omului setos de lux, dar atras de decadența și mania virtuozității, împinse pînă la inaptitudinea angajării. Însă raportarea la cultura bizantină se cuvine circumscrisă nuanțat, pentru a nu extrage din ea numai o latură — aceea a decadenței mai accentuate, vizibilă mai ales după „renașterea paleologică” — în vreme ce *B.* în liniile lui generale semnifică una dintre direcțiile mari ale umanismului posterior clasicității antice, al cărei spirit l-a cultivat și transmis lumii moderne. 3. În sfîrșit, cel de-al treilea sens privește un moment recent din cultura noastră, cînd o seamă de poeți ca Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, ori artiști plastici ca Demian încearcă să resuscite unele din aspectele *B.* general și ale celui românesc în special, crezînd a găsi în el una dintre coordonatele fundamentale ale sensibilității noastre. Teoretizat de N. Crainic, ori de Petru Comarnescu și alții, de diferite orientări, el a fost oarecum exacerbat, mai ales prin confluența sa cu *gîndirismul* (v.), căutîndu-se unde era și unde nu era cazul hieratism, ascetism și altele asemenea și operîndu-se nu o dată transferuri și raportări relativ mecanice la modelele bizantine. Căci una dintre caracteristicile *B.* este dată de voința și capacitatea de a produce și de a impune felurite modele și canoane juridice, literare, iconografice, arhitecturale etc.).

George Muntean

BURLESC — (ital. *burlesco* ; de la *burlare*, a glumi, a-și bate joc, format din *burla*, farsă). Se spune despre o compoziție de un comic *buf* (*v.*), ce merge uneori pînă la vulgaritate și care derivă din imitarea exagerată, la modul caricatural, a unor acțiuni sau lucrări serioase, din luarea în ris a celor mai pure frumuseți și a personajelor celor mai nobile și eroice. Stilul *B.* nu trebuie confundat cu stilul eroi-comic, din *Batracomiomahia*, de pildă, acela folosind procedeele fine și variate ale comicului pentru a depista ridicolul în cadrul eroicului, în timp ce stilul burlesc desființează eroicul și grandiosul prin reducerea acestora la proporțiile comune, banale și prin utilizarea excesivă a glumei groase și a unui limbaj foarte transparent. Stilul *B.* s-a manifestat în toate artele, dar literatura este aceea care l-a cultivat în mod strălucit și semnificativ. Cunoscut încă din antichitate — Seneca scrie o istorioară facețioasă la moartea împăratului Claudiu, *Apokolokyntosis* (Primirea printre doveci), și din Evul Mediu prin compozițiile poetice burlești (cîntecele goliardice, farsele), *B.* nu se constituie ca expresie literară individuală decît în sec. XVI—XVII în Italia prin Francesco Berni, Cavalerul Marino și Caporali (o variantă este și poezia *macaronică* (*v.*), reprezentată de Teofilo Folengo), în Spania prin Quevedo, apoi în Franța prin Sarrazin și mai ales prin Scarron cu al său *Virgil travesti*, care a rămas operă celebră a genului. Și mai rezistent și răspîndit pare să fi fost teatrul *B.*, izvorît din *commedia dell'arte* italiană, caracterizat prin același comic exagerat, gen de teatru care a pătruns și la noi în sec. XIX. Elemente *B.*, de mai mică sau mai mare importanță, pot fi observate în comediile și vodevilurile lui Alecsandri (unele cuplete ale Coanei Chirița), iar mai tirziu în spectacolele de revistă, în care bufoneria devine adesea trivială. Stilul *B.* avea să cunoască un alt destin în cadrul artei moderne, dînd expresie unei atitudini lucide, intelectuale ironice, de mare finețe și rafinament. Noutatea e de semnalat în artele plastice dar și în poezie (dadaism, suprarealism) și în teatru. Astfel Jules Laforgue în volumul *Moralités légendaires* (1887) se oprește asupra unor legende și tradiții, personaje literare și credințe religioase, pe care le interpretează la modul capricios fantezist, dizolvîndu-le aureola, idealitatea și reducîndu-i pe Hamlet, Lohengrin, Salomeea, la o banală existență cotidiană. Poezia *B.* trece acum într-o subtilă *parodie* (*v.*). Satiră incisivă a înrăitului spirit burghez, poltron, megaloman și sălbatic pînă la absurd este *B.* întruchipat de A. Jarry în celebrul *Ubu Roi* (1888). Aici nu mai e vorba de gluma improvizată și de expresia trivială ca să provoace risul facil, ci de folosirea unui limbaj incendiar, care ne apare și azi aproape deconcertant. Urmărindu-și scopul contestatar dar și „pour épater le bourgeois”, eroii conversează în mod obișnuit grosolan și licențios. Literatura de avangardă românească ne dezvăluie și ea un *B.* al absurdului, provenind din asocierea automată a unor elemente disparate și contradictorii, ca la Urmuz : „Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cîrpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare și cîteva resturi de poame, se prefăcu bolnav și sub plapumă le mîncă singur pe furis” (Urmuz — *Algazy & Grummer*)

Al. Săndulescu

COMEDIE — Piesă de teatru în care sint înfățișate personaje, caractere, moravuri sociale etc. într-un chip în care să stîrnească veselie sau să ridiculizeze, avînd totdeauna un sfîrșit fericit (spre deosebire de *tragedie* (v.)) și deseori și un sens moralizator — „castigat ridendo mores” (din grec. *Kómos* „petrecere” și *ódé* „odă”). Născută, după Aristotel (*Poetica*, IV), din imnurile falice în cinstea lui Dyonisos, la dorienei, în Peloponez, la Megara, cu Susarion — care o consideră venită de la țară —, comedia trece în Atica, și mai ales în Sicilia, unde Epicharm îi dă o reală strălucire, dar se dezvoltă totuși cu adevărat la Atena; cunoscînd trei etape distincte: *veche*, începînd către 480 î.e.n. (Chionides, Crates, Cratinos, Eupolis, Aristofan) utilizează numele reale ale unor cetățeni atenieni, fiind violentă și grosolană; *medie*, suprimînd elementul liric, care era *corul* (v.), cuprinde uneori și subiecte mitologice, fără ca numele personajelor să mai fie cele de stare civilă (Aristofan, Eubul, Alexis); *C. nouă*, sub Alexandru și urmașii lui (prin Menandru, Philemon, Diphil), folosește personaje imaginare, tinzînd spre subtilitatea surprinderii unor moravuri, tipuri și caractere contemporane (fiul, curtezana, sclava, parazitul etc.). Romanii (Plaut, Terențiu ș.a.) vor imita comedia nouă greacă, încercînd o localizare a subiectelor și personajelor, în *comedia palliata*, iar mai apoi în *comedia togata*. În Evul Mediu, *C.* nu mai este decît o imitație, mai palidă sau mai reușită, a diverselor comedii antice, îndeosebi ale lui Plaut, Terențiu sau ia o formă mai succintă în cadrul unor *farse*, *moralități* etc. în totalitatea lor necomice. Originalitatea comediei va renaște abia prin verva cam licențioasă a unui Aretino, prin popularitatea lui Machiaveli (*Mătrăguna*) — în Italia; prin respirația populară din farsele unui Castillejos, prin seriozitatea tratării temelor unor Lope de Ruedo și Juan de la Cueva — în Spania; prin fantezia acțiunii teatrale a unor Rotrou, Scarron, Cyrano de Bergerac — în Franța; prin ruperea oricăror canoane, prin universalitatea lui Shakespeare și Ben Jonson — în Anglia; prin puterea creatoare a unui Hans Sachs în Germania. *C.* a fost dusă la desăvîrșire de Molière, care, bazat pe arta teatrală a lui Corneille și a altora, a depășit situația-farsă, prin subtila critică de moravuri și, mai ales, prin realizarea unor caractere general-umane (avarul, mizantropul etc.). În sec. XVIII, cunoaște un mare succes *commedia dell'arte*, gen de teatru ieșit din comedia populară italiană și dialectală a unor G. B. de la Porta, Strascino, Ruzzante, Calmo ș.a., care cultivă mult improvizatia actorului întruchipînd un tip uman distinct (bătrînul îndrăgostit, servitorul isteț, pupila naivă etc. cu nume consacrate: Pantalone, Arlecchino, Pulcinela etc.) pe schema unei acțiuni prestabilite (ca un *scenariu*). Continuată, în alt fel, de piesele fanteziste ale lui Carlo Gozzi, susținută de mulți autori, *commedia dell'arte* va fi umbrită abia de popularitatea lui Carlo Goldoni, care va reuși să reinstaureze autoritatea textului scris. În sec. XVII, *comedia* denumeste în Franța orice piesă de teatru, spectacol, și chiar teatrul în întregimea sa (*Comedia franceză*). De unde și sensul de *comedian* dat actorului în general (cf. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*), ca și înțelesul de „netragic” dat cuvîntului în titluri ca *Divina Comedie*, *Comedia umană* etc. Romantismul, care va pretinde desființarea granițelor între genuri și amestecul sentimentelor, va contopi comedia cu tragedia în dramă, numind toate operele dramatice — piese (V. Hugo, Dumas-fils, Augier, Sardou ș.a.). Epoca modernă încearcă o

nouă combinație între comedie și tragedie, înfățișând viața sub aspectul comediei, dar avînd un substrat și un sens profund tragic (E. Ionescu ș.a.). În milenara sa istorie, comedia cunoaște o multitudine de specii : de caractere, de moravuri, de intrigă (de situație), de capă și spadă, istorică, lacrimogenă (dramatică), pastorală, feerie, vodevil (cu cuplete cîntate), farsă, scheci etc. În literatura română comedia se naște din farsă și vodevil, cultivate de trupele unor Mille, Costache Caragiali ș.a., prin talentul lui Vasile Alecsandri (îndeosebi ciclul *Chiritei*), trecînd și printr-o specie de comedie a limbajului (C. Facca, *Frățușitele*, B. P. Hasdeu, *Trei Crai*), pentru a atinge desăvîrșirea la I. L. Caragiale (*O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*). Alți autori români care au scris comedii notabile sînt : M. Sorbul (*Patima roșie* — comedie tragică), Victor Eftimiu (*Omul care a văzut moartea* — de factură pirandelliană), Victor Ion Popa (comedii provinciale triste), G. M. Zamfirescu (comedii întunecate de la mahala), G. Ciprian (*Omul cu mîrșoaga*), Tudor Mușatescu (*Titanic Vals*), Mihail Sebastian (*C. de un tragic cotidian*), Aurel Baranga (*C. de moravuri*).

Marcel Duță

CONSTRUCTIVISM — Orientare estetică ivită la începutul secolului XX (moment de apogeu în anii 20) și caracterizată prin tendința de a apropia cît mai mult arta de patosul construcțiilor industriale. Respingînd orice decorativism nemotivat din punct de vedere funcțional, C. pledau pentru o cît mai accentuată schematizare, abstractizare, matematizare și chiar mecanizare a limbajului artistic. Fără a lăsa urme vizibile în alte arte, C. s-a dovedit a fi creator de stil în domeniul arhitecturii, unde s-a implatant organic pe terenul prielnic al cuceririlor tehnicii moderne. Opera arhitectului francez Le Corbusier a dat curentului autoritate. În țara noastră, în atmosfera generală a interesului manifestat pentru curentele artistice noi și de avangardă de către o parte a opiniei publice literare în primul deceniu de după primul război mondial, C. a fost lansat de revista „Contimporanul”, cu contribuția directă a lui Ion Vinea. De altfel și „Punct”, de sub conducerea lui Scarlat Calimachi, se subintitula „revistă de artă constructivă internațională”. Pentru Ion Vinea superioritatea C. ar consta în aceea că prin geometrizare el a conferit artei un statut superior frumosului natural. Totodată, „pentru întîia oară mișcarea literară și artistică românească a fost pusă în același plan cu o mișcare analogă universală și integrată în această mișcare”. Totuși, în creație, constructivismul a condus la rezultate notabile doar în domeniul artelor plastice. După cum observă și G. Călinescu, de un curent literar C. nu poate fi vorba. Cele cîteva „picto-poezii” ce au apărut sub această firmă reprezintă mai degrabă un amestec de futurism și suprarealism. Un curent literar C. de sine stătător s-a constituit doar în cadrul literaturii sovietice, în atmosfera de fervoare a experimentărilor avangardiste din anii 20. Cu antecedente în poezia lui Maiakovski, în proza de început a lui Ilya Ehrenburg și în teatrul lui Meierhold, C. s-a desprins de „arta de stînga” spre sfîrșitul anului 1923, adepții săi fondînd în 1924 *Centrul literar al constructiviștilor*, în care s-au afirmat poeții I. Selvinski, V. Lugovskoi,

E. Bagrițki, criticul K. Zelinski (teoreticianul grupului), Vera Inber ș.a. „Centrul” a ființat pînă în 1930. C. s-au autoproclamat „un curent organizator și raționalizator al literaturii”, care opune futurismului „destructiv” din anii comunismului de război „un punct de vedere constructiv” (culegerea *Gosplan literaturî* — „Planul de stat al literaturii”) și se considerau inițiatori a unui fel de „occidentalism sovietic”. O culegere programatică ei au intitulat-o chiar sfidător *Business*. În domeniul formei, constructivismii pledau pentru o economie maximă a mijloacelor de expresie, pentru geometrizarea limbajului, pentru concentrarea subiectului prin „selecția localizatoare” a elementelor de compoziție, atmosferă, limbă. Pe de altă parte, poeții C. experimentau interferența dintre genuri și specii susceptibile de a da un echivalent artistic ritmului tehnico-constructiv al vremii. Dintre participanții grupului, numai I. Selvinski a rămas credincios experiențelor din tinerețe.

Mihai Novicov

COR — În greaca veche, la început *choros* însemna dansul executat de mai multe persoane (și, în mod obișnuit, însoțit de cîntece). Sensul acesta s-a păstrat mai bine în lirica elină, numită *corală* (Simonide, Bacchylides, Pindar), anterioară corurilor din tragedii. La ceremoniile străvechi ale elinilor, un număr de persoane dansau și *cîntau împreună* — potrivit unor reguli predeterminate. C. tragic, primitiv, alcătuia întreg spectacolul dramatic. Obirșia lui, după toate probabilitățile, este în veacul VIII î.e.n. Din C. s-au desprins actorii : la început unul și apoi (datorită lui Eschil) un al doilea, pentru ca — în cele din urmă, prin reforma lui Sofocle — să fie introdus și un al treilea (*v. deuteragonist și tritagonist*). C. înriurea întreg mersul acțiunii dramatice. El a dat chiar numele tragediei lui Sofocle, *Trahinienele*. Sub influența tragediilor lui Seneca îndeosebi, s-a folosit C. și în teatrul modern, începînd cu Renașterea. Pe lângă *Athalie* a lui Racine, putem cita clasicul exemplu al lui Schiller *Brani von Messina*. În 1935, T. S. Eliot folosește C. în *Omorul din catedrală*, pentru a reda suflul antic dramei moderne. Brecht recurge, de asemenea, la C. Cel mai reprezentativ dans al românilor — *hora* —, rezultantă a unor influențe traco-eline, după R. Vulcănescu (*Fenomenul horal*, 1944), conferă „povățuitorului” rolul sacerdotal al C. antic.

Radu Hîncu

CRITICA — C. literară (spre deosebire de alte modalități ale actului critic exercitat în sfera morală, social-politică, în domeniul artelor plastice, muzicii, cinematografului etc.) este o activitate aplicată la opera literară pe care o analizează, o comentează, o caracterizează și o valorifică, înainte de toate, sub unghi artistic (de la lat. *criticus* = critic, derivat din grec. *kritikos* = în stare de a judeca, de a decide, sub forma substantivată, *kritiké*, întîlnit la Platon și alții, cu sensul : arta judecății, termenul fiind, la rîndul său, un derivat al verbului *krinein* = a judeca). În

strînsă relație cu *teoria literară* (v.) ca studiu al principiilor și criteriilor literaturii, și cu *istoria literară* (v.) care cercetează literatura sub unghiul dezvoltării ei istorice, *C.* descoperă structura operei literare, definind-o în esența ei, elucidează intenționalitatea ei originară, sensul și semnificațiile ei. Ea integrează opera într-un sistem de relații cu alte opere (ale aceluiași autor, din epoca apariției, din diverse epoci), stabilește condiționări diverse ale ei, cadrul ei de referință, reconstituind-o ca pe un univers. Prin exercițiul discernămintului critic, al sensibilității estetice, al judecății de valoare, prin aplicarea unor criterii specifice, *C.* apreciază opera sub unghi axiologic, descoperă valorile și scăderile ei. Funcțiile criticii au variat în cursul timpului după rolul predominant pe care l-au jucat una sau alta dintre demersurile ei. Dacă termenul e semnalat pentru întâia oară la Scaliger în 1580, o activitate critică apare odată cu creația literară. Din antichitate pînă în timpul Renașterii nu există limite precise între *C.* și *artă poetică* (v.). Astfel, elemente de *C. literară* întîlnim în texte precum dialogul *Ion* al lui Platon (reflexii despre *Iliada* lui Homer), *Poetica* lui Aristotel, *Tratatul despre sublim* etc. Cu adevărat însă, umanismul renascentist și, mai tirziu, clasicismul modern, francez, englez, german oferă condițiile optime unor preocupări critice specifice (Scaliger, *Hypercriticus* ; artele poetice : Du Bellay, Boileau, Boileau, prefața unor opere poetice : Hofmannswaldau, Chr. Gryphius ; satira pe teme literare : Schupp, Lauremberg, Chr. Weise). În secolul XVIII obiectivele, metodele și funcțiile criticii se diversifică, conștiința critică dobîndește o acuitate nouă, trecînd prin criza care opune „anticii și modernii”, doctrina și creația clasică și cea preromantică (Pope, *Essay on Criticism*, 1711, Gottsched, *Critische Dichtkunst*, 1730, Nicolai, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, 1759), apoi lucrările lui Diderot, Lessing, Hamann, Herder, ale elvețienilor Bodmer și Breitinger, austriacului Voss, ale lui Schubert, Lenz, Goethe, Schiller (*Despre poezia lui Bürger*). În sec. XIX, critica romantică (frații Schlegel, Tieck, Görres, Eichendorff etc.), postromantică (Baudelaire, Matthew Arnold etc.), ca și „școala naturală” (v.) sau democrat-revoluționară rusă (Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov, Pisarev), constituie preambulul criticii moderne care își revendică autonomia, devenind — o dată cu marile conștiințe critice din jumătatea a doua a secolului, prin asimilarea unor metode științifice — o disciplină cu un statut propriu (Sainte-Beuve, Taine, Francesco de Sanctis, Ruskin etc.). În urma crizei care a afectat atît literatura cît și critica și teoria literară, în ultimele decenii ale sec. XIX și primele decenii ale sec. XX, se conturează două direcții esențiale în *C. contemporană* : prima declară inutilă o analiză metodică, considerînd opera drept o entitate care nu se revelează decît parțial intuiției critice. Astfel, urmîndu-i pe criticii impresionisti și pe Croce, unii critici (de ex. Gaetan Picon) atribuie *C.* unicul rol al sugerării inefabilului creației literare ; a doua direcție, mult mai importantă, consideră *C.* sub specia unei cunoașteri sistematice, științifice, considerînd opera literară drept un dat cognoscibil, reductibil prin diverse metode de cunoaștere rațională. Astfel, după perspectiva filozofică și metodologic aplicată, se pot distinge o serie de curenți și școli în *C. contemporană* precum : *C. marxistă* (Plehanov, Lunacearski, Lukacs György, Ernst Fischer, Gaetano Dalla Volpe, Carlo Salinari, Lucien Goldmann etc.), *C. de orientare structuralistă* (formaliștii ruși : B. V. Toma-

șevski, B. Eichenbaum, O. Brik, V. Șklovski, R. Jakobson ; J. A. Richards, unii reprezentanți ai *neocriticism-ului* american ; R. Barthes, S. Doubrovsky, grupul de la *Tel Quel* în Franța etc.) ; C. psihanalitică (Bachelard, F. Clark, Prescott etc.), precum și curente pe care R. Wellek în *Conceptele criticii* le denumește : a) de orientare lingvistică (Vossler, Spitzer, Auerbach, Damaso Alonso, Empson, Cleanth Brooks) ; b) antropologică și mitică (Wilson Knight, M. Botkin, Northrop Frye ; c) existențialistă (J. P. Sartre, G. Poulet, M. Blanchot). Tendințele și modalitățile de C. eclectică n-au lipsit (Thibaudet, M. Raymond, A. Béguin etc.), precum și personalitățile care au exercitat o dată cu activitatea lor de creație literară, magisteriul critic (P. Valéry, T. S. Eliot, Ezra Pound etc.). C. românească numără printre principalii ei reprezentanți pe T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga, Ilarie Chendi, G. Ibrăileanu, O. Densusianu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, P. Zarifopol, E. Lovinescu, P. Constantinescu, T. Vianu, Perpessicius, M. Ralea, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, G. Călinescu. C. fiind mai presus de orice un mod de lectură avertizat și de interpretare valorizatoare a creației literare, ea își comunică rezultatele sub formele diverse ale discursului critic : *glosă* (v.), *scholie* (v.), *comentar* (v.), *recenzie* (v.), *cronică* (v.), *eseu* (v.), *monografie* (v.) etc. Aceste modalități ale criticii, ca și felurile metode pe care le aplică, presupun : a) disponibilitatea operei, caracterul ei în permanență „deschis” la interpretare ; b) pluralitatea perspectivelor posibile asupra operei ; c) comunicabilitatea impresiilor, intuițiilor și concluziilor conceptuale ale criticii. Ca mod de comunicare, deci ca act social, C. îndeplinește următoarele funcții : 1. *Funcția teoretică* — observațiile și analizele critice devin termenul unor considerații asupra fenomenelor literare. 2. *Funcție practică* — chiar și atunci când nu-și atribuie un rol normativ, când nu-și arogă (cum a făcut adeseori) o funcție directoare, C. constituie un ferment al creației literare, adeseori un ghid în practica scrisului ; ea oferă creatorilor modele indirecte, avertizează și formează. 3. *Funcție socială* — C. contribuie la formarea și educarea opiniei și a gustului public, îndeplinind conștient ori nu au rol pedagogic.

Nicolae Balotă

CAPODOPERA — 1. Într-un sens comun indică lucrarea perfectă, culmea creației, în domeniul artei, iar prin extindere în orice alt domeniu (din italianescul — *Capo d'opera*). Dar la origine, direcția semantică era opusă celei actuale. În evul mediu, termenul se folosea în corporațiile meșteșugărești și denumea lucrarea capitală pe care trebuia s-o prezinte un meseriaș în fața juraților pentru a primi titlul și drepturile de meșter. De aici a intrat în terminologia estetică, primind o semnificație dominantă și de unde, acum, se aplică rar și cu indulgență operelor din domenii exogene artei. 2. Primește o semnificație specială în estetica lui Mihail Dragomirescu și se transformă în categoria fundamentală a sistemului său. Teoreticianul integralismului filozofic împarte fenomenele în trei categorii : fizice, psihice și psihofizice. Din îmbinarea fenomenelor fizice cu cele psihice rezultă fenomenul psihofizic ; acesta nu e altceva decât opera de artă, C. definită ca „prelungirea fondului sufletesc în materie”. Așadar,

C. formează o a treia realitate de fenomene, alături de realitatea fizică și psihică. Dar *C.* este singurul reprezentant al frumosului. Așa, Mihail Dragomirescu exclude frumosul natural. *C.* „cuprinde ca într-un microcosmos toate elementele esențiale ale sufletului”: intelectual, afectiv, energetic. Uniunea s-ar produce, crede el, prin intervenția elementului mistic. De aceea, structura *C.* devine fundamental inexplicabilă. Ea se constituie ca un prototip, ca o specie din care miile de receptori percep fiecare ceva, fără s-o epuizeze vreodată. Înălțată deasupra condiției individuale, *C.* se ridică și deasupra semnificației istorice. Ea întruchipează sufletul esențial sau, cum spune în altă lucrare (*Integralismul*), „sinceritatea impersonală”, „logica simțirii”. M. Dragomirescu respingea categoric definiția istorică a operei, elementul biografic sau pe cel al „rasei”. Personalitatea artistică și personalitatea omenească nu se confundă. De aceea, cu cunoscuta-i rigiditate, esteticianul român ironizează concepția unor Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Gherea, care se numise pînă la el științifică. Dar propune, la rîndul lui, o „știință a literaturii” și dă acest titlu lucrării sale fundamentale, apărută într-un volum (1926) și extinsă la 4 volume în versiunea franceză din 1928—1938, aceasta de mare succes. „Știința literaturii” este știința *C.* Această știință începe abia acolo unde istoria încheiază. De aceea, are nevoie de o „propedeutică”, rol ce-l îndeplinește estetica. Estetica întreprinde o acțiune de disociere și selectare a capodoperelor din masa lucrărilor obișnuite. Apoi misiunea ei încetează. Intră acum în funcție știința literaturii, care-și propune o clasificare a *C.* așa cum procedează botanica și zoologia cu speciile naturale. Rezultă un conspect general al literaturii universale, indiferent de epocă și națiuni. Teoria *C.* comportă diferite corectări, dar istoric, are merite incontestabile.

Marian Vasile

Semnificația modernă a poemului

DE

Marin Bucur

Poemul, nediferențiat pînă la romanticii și modernii secolului trecut și al celui contemporan decît de profesioniști, a apărut, îndeosebi de la Hölderlin și Rilke, Mallarmé și Lautréamont, nu cu un gen aparte ci ca o realitate poetică nouă, o formă de participare a artistului la dialogul și la disputa sa cu absolutul. „Un alt suflu”, un zbor nou spre necunoscut își vor găsi în poem realitatea și putința unei realizări maxime de comunicabilitate. Poemul ajunge să se identifice cu neliniștea creatoare a artistului. Din gen devine *Cînt*. Poemul semnifică acum însăși poezia. Artă se concentrează într-un *Cuvînt*, într-o ipostază de contemplație și de visare, de participare la viață și la moarte în univers. Poemul devine stare interioară a artistului, „arderea sa” adîncă, invizibilă, imponderabilă de comuniune cosmică și de confluență între regnuri și între fenomene. Nimic altceva, în afara poemului, nu putea satisface poetului modern dorința sa de integrare cosmică și de eliberare într-un spațiu și timp al frumosului și al purului. „Drumul către el însuși”, ca o cale în afara sa, de identificare a eului printr-un proces de anonimizare a vocii, a condus la poem, după întîlnirea cu Orfeu. Toată poezia modernă, indiferent de școala literară căreia i-a aparținut sau a vrut să-i aparțină, și-a regăsit sensul mare de existență în refondarea și reinălțarea mesajului orfic. Poemul a devenit o entitate a sufletului, o alcătuire de real și mister, de intimitate și de straniu, moment originar și certitudine, iluzie și cădere icariană. Aspirația spre absolut a aflat acum un mod de trăire tainică, ca într-o singurătate de codru „Prelungirea cuvîntului” dincolo de noi, în eternitatea din jur ca semn al „poetului etern, care nu moare niciodată, ci rămîne în lume” trece prin acest *moment* al „adevărului poetic”.

Poemul este totul, supremul stadiu al contemplării lirice. Regăsirea de sine a poeziei era pentru avangardiștii români în universul poemului. Prin ei se va iniția ceremonia, cultul și mistica poemului. Folosind un joc de cuvinte, Ilarie Voronca saluta redescoperirea poemului prin însuși poemul :

„Poemul sparge ferestrele poemului. Poemul se plimbă sub unghia roză a norilor. Poemul inundă ograda inimii. Poemul : ce flux-reflux

pentru această amiază a iubirii" („*Poeme în aer liber*" de Stephan Roll, „Unu", an. II, 1929, nr. 13).

Într-adevăr, nu era vorba de o teoretizare insolită asupra poemului. Partizanii mișcării de la „Unu" sau de la „Contemporanul" transcriau în limbajul lor extatic o stare de beatitudine și de grație dobândită prin această oficiere. Exploratori de nou și inamicii ai regiilor și trucurilor lirice, avangardiștii români descoperă în poem sursa autentică de poezie. Căutând o eliberare a fiorului poetic de conveniențele poeticelor demodate și voin să salveze poezia de corvoada și hărțuiala micilor și josnicelor îndeltniciri, ei se vor apropia de Rimbaud și Mallarmé, de Lautréamont și Jarry. Regăsirea poemului însemna o reidentificare într-un punct absolut a poeziei. Celebrându-l, se trăia într-un univers al înaltelor aspirații și al certitudinii spiritului. Neîncrezători și nemulțumiți de ceea ce le oferea imediatul și diurnul, vor dori să-și satisfacă setea de frumos într-o meta-realitate :

„Sensul lumii reale ne scapă. Dar lumea reală e prea puțină pentru posibilitățile de creație și de invenție din noi. În fulgerul unei imagini, toate fîntînile universului reînnoite. Pentru dragostea gravării în inelul de crepuscul al versului, sacrificarea pînă și a confortului de apoi. Singura certitudine : poemul. Singura comunicătură : poemul. Luați, mincați, acesta este trupul și sîngele nostru : poemul" (*Ibidem*).

Stephan Roll va reveni cu un eseu *Origina poemului* („Unu", nr. 14), adică un poem poemului ca stare de mistuire curată a conștiinței și de taină, moment de contact cu misterul :

„Puritatea, această pată albă a conștiinței mă neliniștește. Peste frunți păsările căptușite cu lumini pe pîntece, buclează în zbor aerul.

Dintr-o sursă ascunsă, din zumzetul din cer, fîntîna lor vie se amestecă cu apa verde a pădurilor. Ca o amazoană văzută din avion, pe jos, un melc înaintează singur pe alee. În vegetația tropicală de nervi rupi carnea și umplu un coș cu păsări vii".

Prin poem se evocă geneza sacră a poeziei : nașterile, visurile, vecer-niile ghindurilor, fiorii, delirul vital. Un poem pentru Ilarie Voronca era închipuit ca o izbucnire temerară, un salt în necunoscut „o trecere din odae în oglindă, din grădină în anotimp". Ca la romanticii germani și englezi, poemul devine refugiul salvator al artistului. În el se concentrează neliniștea tulburătoare, căutarea înfiorată a necunoscutului, aventura pură a spiritului. Nostalgia poemului este nostalgia noastră de absolut :

„Pentru intrarea în calendarul martirilor trebuie o desăvîrșită lepă-dare de sine. Cu veșnicia, cu nevăzutul nu se trișează. Un risc, o aventură totală. Podurile de refugiu aruncate în aer. Nici o ieșire de incendiu, nici un semnal de alarmă ascuns ca un as de pică sub mîneacă. O îndrăzneală și o uitare pînă la urmă. Numai astfel din dezolarea, din imuabilul care ne inconjoară va scăpăra amnarul poemului și poate al revelației" (Ilarie Voronca, *A doua venire*, „Unu", II, 1929).

Punctul maxim al artei, centrul ei de absorbție și de refracție se definește în perimetrul ideativ al poemului. „Singura morală și religie [este] a poemului, adică a artei". Prin el se face saltul cosmic în trăirea artistică. Universul poemului, declara B. Fondane „est celui des neiges hautes" (*Poésie pure : de Paul Valéry à Tristan Tzara*, „Unu", III, 1930, nr. 22). Pentru că poezie înseamnă nu turn de fildeș ci înălțime de viață,

anulare a biologicului prin creație, a morții prin durată a operei. Prin poem se depășește limita organică, deschizându-se perspectiva contemplării peste viață și moarte :

„Această trecere dincolo, această translucidere, această *Inspirație*, rezervată într-un compartiment invizibil în realitate numai acelor citorva care sparg cu fruntea lor cartonul măruntei existențe, se va împărtași totuși unanim în suprema înălțare din viață în moarte. Revelația din poemul oricât de hermetic se cuvine tuturor în apoteoza spasmului ultim. Peste poet, în însăși bucuria celor mai intense desfășurări, semnul morții plutește ca steaua conducătoare a magului. E în vorbirea și în mersul lui tulburarea apelor de dincolo și el interceptează perpetuu scînteile și zvonul care pentru nepredestinați au rămas stinse și moarte. În moarte însă este imensa și universală contopire. E trecerea tuturor în poezie” (Ilie Voronca, *Radiografie*, „Unu”, III, nr. 25).

Poemul este limbajul de cristal și înălțime de Olimp în poezie. Nu o limită, ci un ideal de atins, un cult în care se pregătește taina poeziei. Există la poeții moderni sentimentul aflării unei unități de măsură ideală a operei poetice prin poem. Acum se va scrie poezia cu literă mare, ca un element propriu al universului. Omul oferă naturii, natura sa purificată și sublimată în *Poem*. Arta poetică a ajuns, ca în vechile texte ale umanității, la o concentrare de esențe și la un numitor de grad absolut. După expresia lui Ion Barbu, poemul s-ar exprima, poate, prin ceea ce el numește atât de semnificativ, *îmnul spiritual*, căci într-adevăr, acesta este chinul de a te apropia „de esențial și permanent”. Poemul, la Ion Barbu, revelă condiția *lirismului absolut*. Această definiție este, de altminteri, proprie întregii poezii și teorii poetice moderne. Poemul este sinonim Creației, gestul de opoziție și de concurență al omului, însemnul purității și profunzimii sale. Prin poezie, ca act total al umanului, se va produce izbăvirea de surogatul și marfa literară. Nu printr-un refugiu, ci printr-un efort al minții și al sufletului de a ne *re-cunoaște*, nu în figurativ ci în puncte și linii, în idee. Acolo se poate celebra taina nupțială a Poemului. Vorbind despre poemul său *Uvendenrode*, Ion Barbu îi mărturisea interlocutorului său, Felix Aderca : „O încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așază pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului, vreau să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a lirismului omogen, instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace ; într-un astfel de lirism, nimic din concurența, încă darwiniană, a formulelor individuale. Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe celălalt : *L'hymne des cœurs spirituels*” (În Ion Barbu, *Poesii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpesco, Ed. Albatros, București, 1970). Poemul alcătuit astfel din Cuvînt și nu din vorbe scrise și așezate literar, în conformitate cu recomandările poeticilor și criticilor, este un semn care autentifică o prezență în univers. Demiurgismul poetului se relevă în puterea de a se proiecta pe sine însuși ca unicitate. A călători prin poem spre noi înșine, a ne privi în apele lui ca în cea mai pură oglindă :

„Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism.

Desigur, ca tot absolutul : o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn". (*Ibidem*).

Idealul rîvnit de Ion Barbu era poemul mallarmeian, eliberarea totală de narațiunea lirică, poezia concentrată în idee, al cărui conținut și formă se topesc într-o compoziție cristalină de izvor și de azur. Cuvîntul redevine Verb. Poezia trăiește în adîncime, pe undele înalte ale spiritului :

„Ombre magique aux symboliques charmes !
Une voix, du passé longue évocation,
Est-ce la mienne prête à l'incantation ?"

- Totul este o incantație, nu numai aceea a Doicii din *Hérodiate*. O incantație pentru descoperirea eului nostru prin poem. El ne relevă întocmai ca oglinda pe care o cîntă eroina lui Mallarmé :

„O miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

Poemul este starea de veghe pentru a trăi și a pătrunde misterul, regăsirea în contemplare, transsubstanțierea realității în vis și a visului în realitate. În *Igitur*, poetul se identifică în trăirea letargică a visului, în actul pur al gîndului și al certitudinii. Prezența conștiinței sale în univers înlătură legile și conveniențele sale. Neantul se absoarbe în puritate ca într-un recipient. Există *totul* prin poem. Există taina și misterul cuprinsului și necuprinsului. Astfel poetul, ca și Igitur, iese din timp, este aruncat în afară ca dintr-o odaie strîmtă, suferă de „boala idealității”, absent și prezent, înfiorat înlăuntrul sufletului său ca înlăuntrul universului, îngrozit de „horoarea acestei eternități”, proiectat și detașat de lucruri, admitînd *ideea* și crezînd în necesitatea ei. Prin idee, prin eu, universul poate fi străpuns într-un punct, chiar dacă mai rămîn o infinitate de puncte necunoscute. Poemul devine, astfel, una dintre aceste cunoscute ale poetului cu care își confruntă îndoiala și încrederea, oboseala și forța, efemeritatea și durabilitatea. În noapte, Igitur trăiește eternitatea. Nu a nopții, ci a spiritului său. *Versul*, *Poemul*, *Verbul* sînt unul și același lucru. Mallarmé credea poezia înălțată la registrul suprem al comunicabilității și al expresiei. După cum își amintea Paul Claudel, el visa, revenind la experiența primară a omenirii, ca „explicația” lumii să fie făcută din poezie. *Versul*, adică *Verbul* nu mai au nevoie de adiacențe. „Adevărul practic” pe care Lautréamont îl arăta ca scopul adevărat al poeziei, era conceput în același plan mare al existenței. Poezia „enunță raporturile care există între primele principii și adevărurile secundare ale vieții. Fiecare lucru rămîne în locul său. Misiunea poeziei este grea. Ea nu se amestecă în evenimentele politicii, în felul în care se conduce un popor, nu se referă la perioadele istorice, la loviturile de stat, la regicide, la intrigile de curte. Ea nu vorbește de luptele pe care

le angajează omul, în mod aparte, cu el însuși, cu pasiunile sale. Poezia descoperă legile care fac să trăiască politica teoretică, pacea universală, dovezile contrare ale lui Machiaveli, cornetele din care se compun lucrările lui Proudhon, psihologia umanității. Un poet trebuie să fie mai util decât oricare alt cetățean din comunitatea sa. Opera sa este codul diplomaților, al legislatorilor, al instructorilor de tineri. Sintem departe de Homeri, Virgili, Klopstchi, Camoënsi, de imaginațiile emancipate, de fabricanții de ode, de negustorii de epigrame contra divinității. Revenim la Confucius, la Budha, la Socrate, la Isus Cristos, moralisti care alergau prin sate suferind de foame” (În *Poésies* II).

Concretețea poeziei rezidă în marea ei generalitate, în puterea ei de a se exprima noțional. Ceea ce visa Lautréamont pentru noua poezie, nu era cituși de puțin străin de idealul lui Mallarmé. Poeții cei mai detașați, ca și cei mai integrați vieții, vor proslăvi poemul ca un drum al soarelui în artă. Fiind un act suprem al trăirii noastre, finalitatea sa este implicită și nu se mai discută. Poemul se identifică cu viața, direct, mobilizator, sau cu visul, prin care se recrează o ideală realitate. Dar pentru aceasta a trebuit ca întâi de toate cuvântul să fie curățat de zgura secolelor, reînviat, făcut *Verb*. Tristan Tzara, depășind experiențele dadaiste, declara a fi voit să repună în uz un limbaj neuzat, „une écriture capable de ne plus mentir” (Hubert Juin), adică limbajul pur pentru poemul *continuu*, neîntrerupt ca și viața, ca și elementele naturii. Sfărimînd limbajul, Tristan Tzara, ca toți dadaiștii și suprarealiștii, nu declaraseră război *Cuvîntului*, ci vorbelor care deviau arta de la funcția sa primordială. Acestora le succede gîtul, pentru a ucide retoricile literare. Poemul cel nou trebuia scris după o reevaluare a cuvintelor :

nous avons déplacé les notions et confondu leurs vêtements/avec leurs noms
aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur/place dès leur naissance
leur rang grammatical dans l'universelle sécurité
bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvert en eux/dans nos poumons
et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent...”

(*L'Homme approximalif*)

Nevoia de răzuire a cuvîntului de straturile artificiale de poetizare era radicală în optica moderniştilor. Limbajul trebuia ajutat să revină la calitatea sa inițială, cînd nu era decor literar ci conținut și noțiune comunicată și păstrată într-o alcătuire materială comună oamenilor. O nouă scriere, un limbaj rezistent prin soliditatea ideii și nu prin artificiele formei, valoros în sine și nu în adjuvantele inventate de esteticile tradiționaliste din toate timpurile, care să iradieze adevărurile, să le arate în nuditatea lor oamenilor, nu să le mascheze cu metafore și metonimii. Poezia trebuie să ajungă ca în matematică ideile comunicate prin cifre, la *cifre luminoase*, arătate prin arderile de lungă durată ale cuvintelor. Așa se invocă *cuvîntul-viață*, „les paroles filantes”, „la chaleur que tisse la parole autour de son noyau le rêve”, pentru a face din poem un manifest uman :

sonnez cloches sans raison et nous aussi
les monnaies d'argent mêlées aux fausses monnaies
les débris des fêtes éclatées en rire et en tempête

aux portes desquelles pourraient s'ouvrir les gouffres
 les tombes d'air les moulins broyant les os arctiques
 ces fêtes qui nous portent les têtes au ciel
 et crachent sur muscles la nuit du plomb fondu.

„Strigătul spiritului” din manifestul supraréalist ducea poemul pe o albie a orfismului, reconfigurând limbajul poetic, nu distrugându-l ci refăcându-i corzile vocale. La un Robert Desnos, poemul se topește într-o trăire de magician al fenomenelor, într-o transă lirică de comunicare a universului, într-o nostalgie cosmică a poetului, visînd prin cuvinte și tălmăcind ca într-un nesfîrșit vis, poezia. Poemul era o eliberare a poetului: de sine în cuvînt și de cuvînt în vis. Distrugînd sintaxa vechii poetici, reinventînd ordini prin dezordini verbale, supraréalistii vor păstra poemului fluxul său incantatoriu, febra poetică înaltă. Contextînd poetica, reintăreau regalitatea poemului. Îl vor căuta în alte regnuri, dar nu-l vor ucide. Dimpotrivă, îl vor întrona într-alte universuri:

Acesta-i poemul zilei ce-ncepe în aburul aromilor de șocolată

în țâcănitul monoton al lustragiului uimindu-se văzînd

pe peretele scării urme de gheare lăsate de călătorul nocturn.

Acesta-i poemul care începe cu scăpărături de chibrite spre spaima piramidelor surprinse
 și triste de-a nu mai vedea culcat la picioarele lor magnificul la pîndă.

Dar ce era sgomotul acesta ? Numiți-l în timp ce poemul zilei începe, în timp ce femeia
 pierdută și sfînxul visează căderi de peisaje.

Nu era nici sgomotul pendulei, nici al pașilor și nici al rîșnițelor de cafea ?

Scara va duce mereu mai-nainte ? Sui-va de-a pururi mai sus ?

Să visăm să acceptăm să visăm acesta-i poemul zilei ce-ncepe.

(Disperarea soarelui, traducere de Vasile Nicolescu)

Această stare de magie a visului, de creație, de reinălțare și de cădere, de „mutisme et mutation du verbe”, de finit și infinit o va celebra René Char în poemele sale. Starea de liniște dinainte și de după creație, puterea de a dura a spiritului uman în aventura sa nocturnă, în naufragiu, unind neantul cu eternitatea, confundîndu-le, reluîndu-le prin poem ca printr-un tot. Pentru că poemul este cînt, este imn și celebrare. Este odă pentru un Paul Claudel, consumată într-o transă lirică precum la precursorul său Charles Peguy, sau *elogii* ca la celălalt mare contemporan al acestui secol, Saint-John Perse. Spiritul orfic este eliberatorul conștiinței lor însetate de absolut. Căci „a vorbi, spune Maurice Blanchot, înseamnă a celebra, și a celebra înseamnă a glori-fica”. Pentru că „poemul — și în el poetul —, înseamnă această intimi-tate deschisă lumii, expusă fără rezervă ființei, este lumea, lucrurile și ființa fără încetare transformate în interior, este intimitatea acestei trans-formări, mișcare aparent liniștită și calmă, dar care este cel mai mare pericol, căci cuvîntul atinge atunci intimitatea cea mai profundă; nu-și impune numai abandonul de la orice siguranță exterioară, ci riscă el însuși, introducîndu-ne în acel punct în care despre ființă nimic nu mai

poate fi spus, făcut, în care totul reîncepe, și în care a muri este o sarcină fără sfârșit'' (În *L'espace littéraire*).

În acest poem la poem și filozofie a condiției poemului modern, se simte un absolut cu care este investit poemul, pentru că poeții au simțit în el o cale spre absolut prin poezie. A proslăvi poemul înseamnă, astfel, o reîncredere în poezie ca forță de a revela universul și de a tălmăci viața în ordinea fenomenală. *Cuvîntul*, ca și *Numărul*, semnifică *Ideea*. Aventura poemului modern este o necesitate umană de poezie și de trăire a tainei vieții și morții prin poezie. Nevoia de poem este nevoia de frumos, de pur și de ideal în artă.

Literatura comparată și slavistica

În vara anului 1973 s-au ținut aproape concomitent două importante reuniuni științifice : între 13—19 august s-au desfășurat la Montréal-Ottawa (Canada) lucrările celui de-al VII-lea congres al Asociației Internaționale de literatură comparată, iar între 21—27 august Varșovia a găzduit cel de al VII-lea Congres internațional al slavistilor. Coincidența e și nu e întâmplătoare. Ea se va „repetă ”probabil peste 15 ani, căci congresele A.I.L.C. se țin din trei în trei ani, iar congresele internaționale ale slavistilor din cinci în cinci.

Oricum ar fi, împrejurarea îndreptățește unele comentarii cu privire la intersecțiile dintre preocupările corespunzătoare celor două domenii științifice. Spunem „domenii” și nu „discipline” întrucât nici slavistica, nici literatura comparată nu împlinesc toate condițiile pentru a fi considerate discipline în sensul propriu al cuvîntului. Slavistica e mai degrabă un complex de discipline înglobînd cercetările de orice natură care privesc popoarele slave — istoria lor, limba, literatura, folclorul, cultura materială și spirituală în general. Cît privește literatura comparată, mai ales în ultimul timp cu greu i se poate recunoaște un statut de disciplină de sine stătătoare, fiind mai degrabă tot un domeniu vast de cercetări unde se încrucișează cele mai diverse direcții, preocupări, metode, inițiative. Nu întâmplător una din temele congresului de la Montréal a fost tocmai relația între literatura comparată și orientările noi în istoria, teoria și critica literară. După cum vedem, literatura comparată tot mai mult părăsește ambiția de a circumscrie un domeniu precis de cercetare proprie și preferă să mijlocească întâlniri fertile între cele mai diverse tendințe și abordări. Ceea ce ne îndeamnă din nou s-o punem în relație cu slavistica.

De obicei se consideră că slavistica, privită ca un domeniu aparte de cercetare, a trecut în istoria ei prin trei etape. Prima se caracterizează uneori și ca perioada ei romantică, fiind legată în special de numele savantului ceh I. Dobrovsky, care a acordat principala atenție începuturilor culturii slave, adică acelui simbul spiritual din care a crescut apoi copacul ramificat. Inițiativele lui Dobrovsky au fost continuate la Viena de slovacul Kopitor, iar în Rusia de A.H. Vostokov. Perioada așa-zis romantică a slavisticii se caracterizează și printr-o strînsă legătură dintre preocupările științifice și exigențele mișcării de renaștere națională, care a cuprins atunci toate popoarele slave din fostul imperiu Habsburgic și din Balcani. Relevantă în acest sens e și activitatea de iluminist și pro-

pagator a lui V. Karadžić. Cum însă nu ne-am propus să facem aici o istorie a slavisticii, nu vom cita și alte nume, ci vom menționa doar că, în această etapă, slavistica nu se desprinde încă de activitatea de culturalizare în general, reunind într-un efort și istorici și lingviști, și poeții și etnografii etc. Diferențierea mai netă se va produce în etapa următoare, după 1848.

În 1849, la Viena, ia ființă prima catedră de slavistică, în frunte cu cunoscutul slavist Franz Miklosich. Curînd se vor mai crea catedre de slavistică la universitățile din Praga, Berlin, Leipzig, ne mai vorbind de țările slave, în primul rînd Rusia. Principalele trăsături caracteristice ale acestei a doua etape sînt: pe de o parte o tot mai pronunțată specializare pe discipline înăuntrul slavisticii, iar pe de altă — separarea preocupărilor de istorie, limbă, literatură, cultura națională din fiecare țară slavă, de problemele slavisticii generale, care se orientează preponderent spre cercetări comparatiste. Se elaborează gramatici comparate ale limbilor slave, se întreprind în același scop cercetări ale folclorului, ale limbilor slave, se întreprind cercetări ale folclorului, ale culturii vechi etc. A.N. Pipin, în Rusia, editează (cu concursul lui V.D. Spasovici) o primă schiță de istorie generală a literaturilor slave, incluzînd aproape toate literaturile slave existente în Europa.

O a treia etapă în dezvoltarea slavisticii ar putea fi marcată prin aceea că ea devine una din științele umaniste ale veacului. E însă foarte greu de surprins trecerea de la a doua la a treia etapă. Dacă interesul pentru slavistică în Austria încă de la mijlocul veacului trecut poate fi explicat prin caracterul multinațional al imperiului Habsburgic, nu se poate spune același lucru și despre Germania, deși și aici existau — și trebuiau să fie elucidate — și anume probleme speciale ale relațiilor germano-slave și germano-balto-slave. Însă școli de slavistică se creează și în Franța și Anglia, iar ceva mai tîrziu și în Italia. Totuși, pînă după cel de-al doilea război mondial toate aceste centre de studii slave nu depășesc proporția unor centre de pregătire a unor specialiști, de același tip, de pildă, ca și cele de orientalistă sau bizantologie. Deși în opinia publică din occident încă de la începutul secolului al XIX-lea se născuse interesul pentru unele literaturi slave (în special cea rusă și polonă), deși W. Küchelbäcker ținea prelegeri despre literatura rusă la Paris în ajunul răscoalei decembristilor din 1825, în pofida rezonanței pe care o are în Europa cursul ținut la Collège de France de Mickiewicz, deși și în continuare cursuri de literatură rusă ținute de profesori de la universitățile din Moscova și Petersburg sînt programate în Italia, Franța etc. și se tipăresc chiar primele istorii de literatură rusă, iar spre sfîrșitul veacului apare și cunoscuta lucrare a lui M. de Vogüé dedicată romanului rus (1886), în universități cursurile și studiile de slavistică arareori depășesc zona vechimii. Modernizarea slavisticii aparține ultimelor decenii.

Astăzi slavistica cunoaște pe toate meridianele globului o extensiune atît de mare, încît e greu de făcut pînă și un inventar cît de aproximativ al preocupărilor. Ne vom limita deci la menționarea a cîtorva aspecte foarte generale. În primul rînd catedre de slavistică există azi aproape în toate universitățile lumii. De regulă, ele includ și studiul limbilor slave moderne și a literaturilor respective. În special studiul limbii ruso se extinde an de an și nu doar în universități. De bună seamă și dato-

rită faptului că limba rusă a fost recunoscută ca o limbă de circulație universală, studiul ei a fost introdus și în învățământul mediu aproape în toate țările Europei și în Statele Unite ale Americii. În al doilea rând, în cadrul slavisticii a crescut și continuă să crească ponderea cercetărilor dedicate culturii moderne a popoarelor slave, în special a literaturii. Cum tocmai acest aspect interesează în legătură cu tema încercării noastre, vom insista ceva mai mult asupra lui. Dar pentru a circumscrie obiectul va trebui să excludem de la bun început acele studii referitoare la literaturile slave, care se produc în cadrul național respectiv, adică studiile dedicate literaturii ruse în Rusia, literaturii polone în Polonia etc. Foarte importante ca surse de referințe, ele aparțin doar tangențial slavisticii. Urmează ceea ce noi am putea numi „studii specializate” fie în țările slave, fie în cele neslave. Adică lucrările dedicate unor scriitori slavi, proveniți din alte țări de cît țara de baștină a cercetătorului. După cum se știe, există o foarte bogată literatură mondială dedicată unor scriitori ca Tolstoi, Turgheniev, Dostoevski, Cehov, Gorki, Mickiewicz, Słowacki, Senkiewicz, Prus, Čapek, Hašek, Šolohov, Esenin, Hristo Botev, Ševcenko și mulți alții. Asemenea lucrări sînt deja într-o anumită proporție de literatură comparată, în măsura în care un autor dintr-o țară scriind despre un autor care aparține unei alte literaturi, inevitabil îl va raporta și la experiența literară a propriului popor și astfel va elabora un sistem, dacă nu multilateral, cel puțin bilateral de referințe. Ca ilustrare ar putea fi citată orice fel de lucrare de acest gen. În consecință, vom prefera ceea ce ne e mai familiar : articolele lui Gherea despre literatura rusă sau studiile lui Duiliu Zamfirescu despre Tolstoi și unul și altul — respectînd tema, dovedind erudiția necesară — o raportează totuși la realitățile culturale și literare de la noi și la sistemul de valori constituit. Deja citatul volum al lui M. de Vogüé, deși dedicat literaturii ruse, e și foarte francez în același timp. Asemenea lucrări devin în ultimii ani din ce în ce mai numeroase și vor deveni incontestabil și mai numeroase. Dar e limpede totuși că deși interesante din punct de vedere comparatist, ele nu sînt decît în mică măsură, și tot tangențial, de literatură comparată.

Propriu-zis de literatură comparată sînt acele lucrări de slavistică prin care se cercetează relațiile literare de orice natură, fie în spiritul comparatismului clasic, fie într-o perspectivă mai nouă. Dar și în sfera lor sînt posibile anumite delimitări. Unele lucrări de acest gen sînt prin tema lor interslave. Ele sînt în consecință preponderent de slavistică și doar în al doilea rînd de literatură comparată. Altele au în vedere relațiile dintre literaturile slave în general, sau o anume literatură slavă și alte literaturi, mai cu seamă din Apusul Europei. Din acest punct de vedere s-au făcut și se continuă cercetări de cele mai diverse tipuri ca, de pildă — temele rusești în dramaturgia spaniolă sau destinul operei lui Goethe în Rusia. Acestei categorii aparțin și o serie de lucrări privitoare la relațiile româno-ruse, elaborate în special în ultimele două decenii, cum ar fi de pildă volumele *Gogol în România* și *Tolstoi în literatura română* ale Tatiane Nicolescu, interesanta teză de doctorat a lui Gheorghe Barbă *Opera lui Șolohov în România*, părți din care au și apărut în revistele de specialitate, ca și o seamă de studii de mai mică întindere referitoare la relațiile literare româno-ruse în a doua jumătate a

secolului al XIX-lea, precum și la receptarea și circulația la noi a operei unor scriitori ca Dostoievski, Cehov, Gorki ș.a. În ultimii ani s-au intensificat și cercetările dedicate relațiilor și consonanțelor dintre literatura română și alte literaturi slave — polonă, cehă, bulgară etc. Au apărut și câteva studii propriu-zis de comparatistică, pe teme ca : Coșbuc și Nekrasov, Lermontov și Eminescu, Caragiale și satiricii ruși ș.a.

În sfârșit, cele mai interesante cercetări de slavistică din punct de vedere comparatist sînt cele dedicate unor fenomene mai largi, fie din punct de vedere istoric, fie tipologic. Încă la cel de al IV-lea Congres internațional ale slaviștilor (Moscova, 1958), cunoscutul slavist ceh J. Dolansky a inițiat punerea în discuție a problemei dacă în epoca noastră mai există vreo rațiune să fie menținută noțiunea „literaturile slave”, în sensul că ar numi ceva definibil în plan diferențial în raport cu alte literaturi europene, neslave. De fapt, însă problema nu constă în principal în găsirea unui răspuns categoric — da sau nu? — ci în statornicirea principiului că problemele mai generale ale literaturilor slave se cer a fi studiate prin confruntarea acestor fenomene cu cele analoge din alte literaturi europene. În această perspectivă nouă și înnoitoare au fost obținute succese incontestabile. La congresele internaționale de slavistică de după război au și fost dezbătute în spiritul corespunzător probleme ca : specificul romantismului în literaturile slave : specificul mișcărilor literare de la începutul secolului al XX-lea, specificul realismului ș.a.. La Congresul de la Varșovia, din nou s-au dezbătut unele probleme ale romantismului, tema „barocul în literaturile slave”, precum și diversitatea tendințelor moderniste de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX. De bună seamă, nu ne propunem aici să rezumăm și să apreciem rezultatele tuturor acestor confruntări de opinii. Esențialul constă în altceva : în lărgirea considerabilă a perspectivei studiilor comparatiste.

Cînd Goethe formula la începutul secolului al XIX-lea cunoscuta lui teză privitoare la împrejurarea că „literatura națională nu mai înseamnă astăzi mare lucru, a sosit timpul literaturii universale (Weltliteratur) și fiecare trebuie să contribuie la instaurarea epocii ei”, de bună seamă că marele poet nu punea în discuție importanța în sine a literaturilor naționale, ci preconiza o nouă optică pentru cercetarea lor. De fapt, Goethe nu făcea decît să evidențieze o realitate reperată într-un fel și mai înainte în cartea doamnei de Staël *Despre Germania*. Incontestabil, ascensiunea rapidă a literaturilor naționale după Renaștere a îngreunat întrucîtva circulația valorilor spirituale și în particular a celor literare din cauza barierelor lingvistice. Dar către începutul secolului al XIX-lea, cel puțin în spațiul vest european, aceste bariere în mare au fost biruite. S-au creat astfel condițiile pentru apariția așa-numitului occidentalocentrism, care practic reducea literatura europeană și chiar literatura universală la marele literaturi vest-europene. Baza acestei situații noi a fost asigurată prin permanentizarea unui intens și febril schimb de valori între lumea romanică și lumea germanică. În acest spațiu practic nu mai există necunoscute, iar „spiritul european” este o realitate constituită și recunoscută. Însă în afara lui „necunoscutele” au persistat și persistă încă. Pînă și irupția literaturii ruse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea n-a modificat radical situația. Valorile ei proeminente

au fost reperate și asimilate însă ca valori eterogene, ce exercitau o ciudată atracție poate tocmai prin „neasemănarea” lor cu spiritul european. Într-un anume sens ele rămîneau exotice. Cu timpul însă devenea din ce în ce mai limpede că „spiritul european” nici nu poate fi considerat ca atare cît timp de la constituirea lui a absentat o jumătate a continentului. După faza apropierei romano-germanice firese trebuia să urmeze baza apropierei est-vest, indiferent de condițiile social-istorice și evenimentele politice, care puteau să favorizeze sau, dimpotrivă, să prejudicieze procesul. Acum, bineînțeles, condițiile în care el are loc sînt radical deosebite, existența în Europa a unor state cu sisteme social-politice deosebite i-a dat un alt conținut, însă consolidarea principiului coexistenței pașnice și mai ales tendința spre deschiderea din ultimii ani i-au dat un nou avînt. Dar, repetăm, indiferent de toate aceste condițiuni, el își are originea în chiar vecinătatea culturilor, care, pentru a progresa și a se îmbogăți neconținut au nevoie a se cunoaște reciproc din ce în ce mai substanțial. Cum a declarat-o șeful delegației franceze prof. P. Garde la Congresul internațional al slaviștilor de la Praga (1968) — azi nu poate fi concepută nici o viziune de ansamblu asupra literaturii europene fără a fi luate în considerație literaturile slave și în primul rînd literatura rusă.

În efortul de împlinire a acestui imperativ istoric se află principalul punct de joncțiune dintre slavistică și literatura comparată. Dar, după cum o atestă și discuțiile de la reuniunile slaviștilor și lucrările din ce în ce mai numeroase, ce se publică în toate țările, pe acest făgaș se mai află multe obstacole. Trecutul unei îndelungate ignorări, inerția, cîteodată și sărăcia informației își pun amprenta pe multe demersuri generoase. În țările slave lucrările dedicate literaturilor slave, scriitorilor reprezentativi și operei lor, mai suferă nu arareori de o anumită rectilitate. Dacă în lucrările programatic comparatiste tendința spre implicarea unui sistem de referințe care să includă deopotrivă și sursele slave și cele neslave se face din ce în ce mai simțită, în cele cu caracter național referințele la literaturile vest-europene, la cercetările literare de afară, la punctele de vedere străine, chiar în legătură cu literatura respectivă sînt, de regulă, minime. Pe de altă parte, de aceeași impermeabilitate suferă adesea și lucrările dedicate literaturilor slave în occident, izbitoare cîteodată prin ineleganța cu care fenomenul studiat e izolat de ambianța lui firească și tratat în sine într-o perspectivă adeseori cu totul improprie. Una din cele mai elocvente dovezi o constituie vasta literatură dedicată lui Dostoievski, despre opera căruia se afirmă orice și oricum, dar, uneori, fără un minim efort măcar de a se lua în considerație și genealogia atît de specific rusească a genialului scriitor, legătura lui organică cu realismul rus ca fenomen al literaturii mondiale. De bună seamă nu avem intenția să generalizăm. În țările slave se publică și lucrări dedicate scriitorilor naționali cu vaste referințe la toate literaturile europene. După cum și printre aparițiile occidentale pot fi citate și lucrări care atestă o adîncă cunoaștere de către autori a întregii literaturi căreia îi aparține autorul studiat. Dar deocamdată nu aceste succese izolate interesează, ci problemele nerezolvate, căci numai în raport cu ele ar putea fi, credem noi, mai bine definit locul slavisticii românești.

După cum se știe, acesta din urmă are și o temă proprie, națională — cultura slavonă românească și tocmai de problemele izvorite de aici, sînt legate începuturile slavisticii românești¹, ilustrate în primul rînd prin lucrările savantului Ioan Bogdan și ale discipolilor săi. Totodată temeliile studiilor comparatiste slavo-române de diverse tipuri (lingvistică, folclor, etnografie) se află în operele lui Hasdeu, Odobescu, Iorga etc. Dar toate aceste contribuții au doar o foarte firavă legătură cu problema ce face obiectul comentariului de față. Avem în vedere, în speță, contribuțiile posibile ale cercetătorilor români la intensificarea schimburilor de valori dintre diverse literaturi ale continentului nostru. Din acest punct de vedere un exemplu strălucit ni-l oferă Ibrăileanu, al cărui nume nu prea l-am găsit citat atunci cînd se vorbește de slavistica românească. Ibrăileanu însă a anticipat în unele studii (în primul rînd în *Analiză și creație*) tocmai acele preocupări ce se află azi la ordinea zilei. *Analiză și creație* e un exemplu de investigație literară în care, pentru elucidarea unor probleme generale ale literaturilor europene, sînt implicați, în egală măsură, și scriitorii lumii occidentale și scriitorii lumii slave. Pilda lui Ibrăileanu ar trebui să fie urmată, întrucît trebuie recunoscut că în raport cu cerința schițată mai sus, puține literaturi europene sînt tot atît de avantajate ca literatura română. Țara noastră — cum bine se știe — nu este nici slavă, nici vest europeană. Dar are legături dintre cele mai strînse și cu lumea slavă și cu cea vest-europeană. De lumea slavă ne leagă mai ales istoria, iar în ultima ei etapă și comunitatea destinului socialist. De lumea occidentală (cea romanică) — înrudită de limbă și o veche tradiție. S-ar părea că toate condițiile sînt prielnice pentru elaborarea unor lucrări de analiză și sinteză a fenomenului literar european, în care referințele la diverse literaturi să fie egal repartizate între est și vest. Și totuși, din păcate, nu așa se întîmplă. În lucrările multor comparatiști și autori ai unor exegeze de literatură universală, referințele la literaturile slave sînt supărător de puține. Pe de altă parte și lucrările unor slavisti continuă să fie strict delimitate tematic, parcă băgate de-a sila în patul lui Procust numai al literaturii respective. După cum am mai menționat, în planul strict comparatist slavistica românească are înfăptuiri incontestabile. Pe de altă parte, au început să apară și lucrări monografice notabile. Dacă cele dedicate lui Esenin și Șolohov sînt încă foarte puțin reprezentative, monografia *Lermontov* a Tamarei Gane, apărută mai demult, iar dintre cele mai recente cartea Tatianei Nicolescu despre *Bunin*, a lui Cornel Barborică despre *Karel Čapek* sau a lui Leonida Tcodorescu despre *Dramaturgia lui Cehov* sînt reușite incontestabile. Iar dacă mai luăm în considerație temeinicile studii ale lui I.C. Chițimia despre scriitori poloni, sau cele ale lui Pande Olteanu dedicate literaturii slovace, vom căpăta un tablou clar al posibilităților de care dispunem. Totuși slavistica românească ar putea să facă și mai mult — să familiarizeze și mai consistent opinia literară românească cu specificul diferitelor literaturi slave, cu tendințele

¹ În legătură cu istoria slavisticii Românești, un studiu incomplet, pentru că se referă numai la dezvoltarea ei în cadrul Universității Bucureștene, dar concludent din punctul de vedere al fixării principalelor ei etape și realizări, a fost publicat de un grup de cercetători în frunte cu prof. Gh. Mihăilă în volumul XII al „Romanoslaviceii” București, 1965, p. 259 — 280.

literare ce le-au fost și sînt caracteristice, cu mișcările de idei literare din țările respective, cu modul în care aceste literaturi se situează printre cele înconjurătoare și printre cele europene în general. Asemenea lucrări ne sînt necesare pentru a aborda dintr-o perspectivă mai largă și alte probleme literare — pe plan istoric, teoretic, critic — și a contribui în consecință mult mai substanțial la cîștigurile celei de-a doua etape de formare a spiritului european. Ne exprimăm profunda convingere că pe acest drum știința literară românească va putea spune un cuvînt nou și greu printre altele și în domeniul atît de vast, și din ce în ce mai vast, al comparatismului contemporan.

Mihai Novicov

Din nou despre „Cronica Bălăcenească”

În anul 1899, N. Iorga atrăgea atenția asupra existenței unei variante necunoscute a cronicii lui Radu Popescu (numită de el a lui Constantin Căpitanul), variantă provenită din familia agăi Constantin Bălăceanu, ginerele lui Șerban Cantacuzino, care se refugiase la curtea Imperialilor după moartea socrului său. După un manuscris existent la una din nepoatele agăi, Samuil Micu a făcut o copie în anul 1770, la Viena, iar după aceasta a lui Micu a mai făcut o copie un Vasile Vlad, tot în Viena, în 1780, utilizată de Gh. Șincai în *Hronica românilor*. C. Giurescu, care nu cunoștea Cronica Bălăcenească decât din citatele date de Iorga, din Șincai și din mențiunile lui N. Densușianu, acceptă afirmația lui N. Iorga că acest text este, de fapt, identic cu cel din ms. 537 de la Biblioteca Academiei : „Cronica Bălăcenească nu este însă altceva decât Cronica lui Radu Popescu în forma păstrată de ms. 537, cu oarecare suprimări și adăogiri nefavorabile. Ca și aceasta, începe cu domnia lui Alexandru Iliaș (1629) și se termină cu sfîrșirea Văcăreștilor în 1724. Pînă la mazălirea lui Brîncoveanu (1714) deosebiri sînt fără însemnătate”¹. Bazîndu-se pe afirmațiile lui N. Iorga și C. Giurescu, editorul cronicii lui Radu Popescu, C. Grecescu, se raliază și el opiniei potrivit căreia Cronica Bălăcenească nu este decât textul cunoscut din ms. 537 al Bibliotecii Academiei² — ceea ce este adevărat în sensul că ambele cuprind „legătura” între cele două fragmente cunoscute pînă atunci și nu mai menționează nici micile deosebiri de care vorbiseră Iorga și Giurescu. În acest fel, așa-numita cronică Bălăcenească nu este folosită în aparatul ediției ; C. Grecescu mai menționează și că din grupa acestor manuscrise nu este cunoscută astăzi decât copia lui Vasile Vlad³.

De fapt însă, Cronica Bălăcenească nu este identică întru totul cu varianta din ms. 537 pentru că, așa cum a arătat C. Giurescu încă, ea suprimă toate mențiunile nefavorabile la adresa Bălăcenilor⁴ și, după cum dovedea Iorga, ea conține și unele adaosuri particulare, cum este acea descriere amănunțită a asediului Vienei⁵ făcută de un participant apropiat al lui Șerban Cantacuzino, care putea cunoaște toate încercările sale de cooperare cu imperialii (acesta este probabil chiar aga Bălăceanu, care a transmis fiului tradiția). Ignorarea acestei variante nu este deci justificată, cu atât mai mult cu cît nu avem astăzi doar copia urzică a lui Vasile Vlad, pe care a cunoscut-o Iorga, ci și originalul acesteia, adică manuscrisul Cronicii Bălăcenești : acesta este ms. 481 de la filiala din Cluj a Bibliotecii Academiei, fost ms. 127

¹ C. Giurescu, *Contribuțiuni la studiul cronicelor muntene*, București, 1906, p. 114.

² Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, introducere și ediție critică de Const. Grecescu, București, 1963, p. LXIV.

³ *Idem*, p. CV.

⁴ C. Giurescu, *op. cit.*, p. 115.

⁵ N. Iorga, *Cronicele muntene*, București, 1899, p. 91, nota.

din Biblioteca Episcopiei greco-catolice din Oradea. Ignorarea lui s-a datorat faptului că la început este plasată o compilație fără valoare a istoriei Țării Românești dintre 1593 și 1602, și unei însemnări tardive care aparține probabil copistului acestei compilații : „Scri-am eu Gheorghie Constandinovici din Caransebeș, [1]779, mai dni 20”. Acest manuscris, cu o nenumărată diferență a paginilor față de compilația care îl precede, conține și dezvoltarea proprie despre asediul Vienei, pe care Iorga a publicat-o, în nota citată, după copia latinizantă a lui Vasile Vlad. Iată o nouă transcriere a acestui fragment, după ms. 484 de la Cluj (a se compara cu ediția lui C. Grecescu, p. 178 și urm.) :

p. 113 „În anul al cincilea al domniei lui Șerban vodă, împăratul Sultan Mehmet au ridicat mare oaste împotriva nemților fiind împărat nemțesc Leopold. Mehmet împăratul turcesc au poruncit hanului tătarăsc să adune toată tătarimea de pretutindenea așijderea și turcii de la răsărit, de la amenza și de la apus și domnii rumânilor și al moldovenilor, adevă Șerban vodă și Duca vodă și craiul Ardealului și Tukeli groful cu oastea lor. Toți s-au împreunat la Bălgradul turcesc. Acolo au rămas împăratul turcesc, iară Cara Mustafa viziriul, luând toate oștile, s-au dus drept la Beciu / unde iaste scoanul chesarilor nemțești și au început a bate de toate părțile cetatea, iară pre tătari i-au slobozit să prade și au mers cale de trei zile dincolo de Beciu foarte mulți au venit robi la tătari. Leopold chesariul văzînd această nevoie mare ce venisă asupra țării lui și nelăcrezîndu-să numai în oștile sale, au trimis la leși de a cerut ajutoriu. Deci pînă a veni leașii, turcii așe bătea cetatea de gîndea cei din lăuntru să o dea acum în mîna turcului și ridicară și luna (care iaste sămînul turcilor) în virful turnului Sf. Ștefan și pusă să jos crucea și pajura cea cu doao capete. Iară Șerban vodă și cu Duca vodă, domnii rumânilor, avea corturile sale despre Dunăre, ci ei încet lucra ca doară mai curînd ar veni oaste creștinească să dăduie pre spurcați turci, carii era aduși de unguri împotriva împărășii creștinești. Fără de aceasta Șerban vodă pre ascuns să înțelega cu nemții prin cărți și o dată au avut pe un izuvit patăr multă vreme ascuns în cortul său și cînd mai vrea nemții să dea cetatea, trimisă pre Isuvit de le spuse bărbătește să să apere încă în patru ceasuri că turcii sîfîrșesc pravul și vor înceta de războiu pînă li să va aduce prav. Și ridică și o cruce de lemn de stăjerieu întru pomenirea sa, și a tuturor rumânilor carele mult să muncea și să ruga lui Dumnezeu ca să nu iae turcii cetatea de la creștini / și au scris și la prepozitus capituli Ioan Botez Maer Vicarius Gheneralis pentru rîndul acestei cruci, în carea cruce lete-nește au scris sfetelna crucii. Scrisoarea așe iaste ⁶ : *Crucis exaltatio est conservatio mundi. Crux decor Ecclesiae, crux custodia Regum, crux confirmatio fidelium, crux gloria angelorum, et vulnus Daemonum.*

Nos Dei gratia Servanus Cantacuzenus

Valachiae Transalpinæ Princeps, ejusdem q. perpetuus Haeres, ac Dominus etc.

Ereximus Crucem hanc in loco, gravis die devotione populi, et sacro honorato, in perpetuam sui suorumque memoriam, tempore obsidionis Mahometanae a Vizirio Caramustafa Bassa Vienensis inferioris Austriae Mense Septembri die primar Anno 1683.

Viator memento mori ⁷.

Adevă înălțarea crucii iaste păzirea lumii, crucea iaste podoaba besericii, crucea stăpînirea împărățiilor, crucea mărirea îngerilor și dracilor rană.

Noi Șerban Cantacuzen cu darul lui Dumnezeu vodă Țării Românești și aceeași de pururea moștenitoriu și domn i proci.

Ridicat-am această cruce în loc care în toată zioa cu evlavica norodului și cu liturghie iaste cinstit întru vecinica sa și alor săi pomenire, pre vremea ce Beciul cetatea Austrii cei

⁶ De aici cu litere latine.

⁷ Aici se termină pasajul cu caractere latine.

mai din jos era încungiurat cu oaste mahometanicească de viziriul Cara Mustafa Bașa în luna lui septemvrie în zioa dinttîu, anul 1683.

Călătorule adu-ți aminte de moarte.

Această cruce și astăzi să află în plata Arhiepiscopului din Beciu și e lungă de 13 picioare matematicești.

Intru aceste vremi lată că sosit și craiul lășilor...''

Mențiunea de față ni s-a părut necesară cu atât mai mult cu cît nici excelentul *Reperoriu al manuscriselor de cronici*, de I. Crăciun și Aurora Ilieș, nu semnaleză dependența copiei lui Vasile Vlad de ms. 484 de la Cluj. O viitoare ediție a cronicii lui Radu Popescu, devenită din nou necesară, va trebui să țină seamă și de redacția bălăcenească a cronicii.

Mircea Anghelescu

Heliade și poezia ruinelor

În „Curierul românesc” din 6 martie 1832, Heliade, care patrona debutul junilor de talent, îl scoate la iveală pe Grigore Alexandrescu ca o compensație providențială pentru moartea prematură a lui Cîrlova¹, observînd încă șirul tirgoviștenilor prin care poezia românească urca la treapta modernă; fosta capitală a Munteniei îi părea a fi Heliconul național: „și astăzi această patrie a eroilor s-a făcut patria poezilor rumâni, ca să cînte faptele cele vestite ale lor. Vrednic este zic de băgare de seamă, că Muza românească aci și-a ales locul său de cugetare, de suspinat și de cîntare”. Seria o deschisese Iancu Văcărescu cu *Primăvara amorului*; urmau Cîrlova și Alexandrescu, iar între ei Heliade însuși, ambiționat de juni și anunțînd intenția de a spori „producturile Tirgoviști”: „daca Eliad... (dar el se pune în rînd ca să înmulțească numărul) daca și el va fi odată! vrednic de acest nume [de poet]; tot acestui pămînt este dator nașterea sa prin a părinților săi”. Începutul îl face chiar acum, cu o descriere în proză vecină elanului poetic, în care apar cîteva din locurile comune ale motivului — invazia vegetală, cultul virilității marțiale, memoria și spiritele eroilor încremenite în zidăria surpată:

„Zidurile sale de apărare ce înfrunta pe vrăjmașul care îndrăseana a se apropia de ele sînt căzute acum și vremea a grămădit țărîna pe dîsele. Palaturile vitejilor domni derimate și mai ardică încă cîte un colț de zid înverzît de mușchiul anilor, cîte un turn pe care se vede trufia cea veche acestui loc răsboinic. Trecutele morminte nu mai păstrează decît prin împrumutare cîte o piatră rătăcită și streină de țărîna lor ce poartă numele vreunui viteaz pe care mîna vremii s-a sfîit să îl șteargă. Acest loc de mîrire seamănă cît pentru totdeauna este păstrat și conștiință slavei rumânilor. Dacă cîtăva vreme înmărmurit de ciudă la cabale striinilor a încetat de a mai produce acele grozave în război căpetenii a dorobanților, Roșiorilor ș.c.l.: nu a încetat însă de a păstra pî zidurile sale numele și pomenirea lor.”

Poezie propriu-zisă este *O noapte pe ruinele Tirgoviștei*, publicată întîi la 1836 în *Culegere din scrierile lui I. Eliad de prose sci de poesie* și reluată cu aranjament șocant neologistic

¹ „Cîrlova [...] abia trecu de tinerețe și cîntînd zice adio! pentru totdeauna Rumânilor; Providența însă îi desnădărește și le întoarce cu cîștig paguba lor. Alecsandrescul, un tînăr abia de 18 ani, ca un alt lung [Young] eșit din ruinele Tirgoviști se-azășă pe ele în mijlocul nopții și face să răsune glasul său cel plîngător, adesea ori „Curierul românesc” va repeta versurile sale și acum mîngîie pe cei ce plîng pe Cîrlova cu elegia ce urmează intitulată *Miezul Nopții*. („Curierul.”, IV, 1832, p. 46—47).

în *Curs întregu de poesie generale* din 1868-1870. Poemul era însă gata în 1834, căci Simeon Marcovici reproducea în *Curs de retorică* — apărut în acest an — versurile 45-46, spre a ilustra expunerea teoretică despre apostrofă:

„D.I. Eliad, într-o elegie a sa intitulată: *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*, îndreptîndu-se către umbrele strămoșilor, zice:

„Eu n-am venit o umbră! să turbur pacea voastră [...]”².

urmînd un text identic cu versiunea din *Culegere*... Este posibil ca „elegia”, în prima variantă, să fi început de aici. Oricum, trebuie datată între 1832 și 1834. *O noapte*... a circulat vasăzică în manuscris, ca și *Gramatica românească*, tipărită la Sibiu în 1828, dar terminată mult înainte³. Heliade are mari veleități, vrînd să răscumpere prin ampleare neîntîlțitatea cronologică față de subiect; poemul pornește ca pastel vespéral, urmărind metodic detaliile peisajului ori ale atmosferei, de la asfințitul soarelui:

„Soarele de după dealuri mai strălucește încă;
Razele-i rubinoase vestesc a lui apus
Și seara pînditoare sub fiecare stîncă
Cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare-n sus. [...]
Vîntul de seară suflă și frunza-nfiorează;
Roua seninul varsă verdeața renviind;
Dealurile-n cunună cîmpia-ncorunează
Și rîul pe-a lui cale șoptește șărpuind.
Pe-a dealului sprînceană, pe fruntea-i cea rîpoasă,
cetățuie, veche, lăcaș religios”⁴.

Natura incremenește, și poetul, pregătit de lungă veghere, e invadat de simulacre:

„La locul lor stau toate, ca moartea neclintite,
Gata să năvălească; umbrele mă-nconjur,
Trec și retrec, se primblă asupra-mi pironite”.

Se vede imediat că Heliade știe cum se face poezia, combinînd rațional experiențe livresci, cu ambiția de a așeza modelul definitiv al genului. Pastelul, pentru care s-au propus ca surse niște obscure G. de Mancy și P. Héduin⁵, vine chiar din Lamartine, căci acesta, pe urma lui Chateaubriand, își începea contemplația tot de la apusul soarelui:

„Le soleil va porter le jour à d'autres mondes.
Dans l'horizon désert Phébé monte sans bruit”⁶

iar descrierea decorului în care se înscena reveria era loc comun⁷.

² *Curs de retorică*, București, 1834, § 107, p. 187–188. Este de observat că în jurul lui 1830 Volney era bine cunoscut la noi, căci S. Marcovici, care tipărește prima oară un fragment — de fapt pasajul cu descendență literară — introduce textul fără a socoti necesară prezentarea autorului: „Sărutare, zice Volnei îndreptîndu-se către ruinurile Egiptului și a Sirii, sărutare ruinari singuratică [...]” (*Curs*..., § 107, p. 186–187). Marcovici traduce începutul *Invocației*, corespunzînd paginilor XI–XVI din ediția originală (*Les Ruines ou Méditations sur la révolution des empires*, Genève, 1791).

³ Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, Ed. Albatros, 1972, p. 165.

⁴ Heliade citat după ediția D. Popovici, I.

⁵ N.I. Apostolescu, *Influence des romantiques français*..., Paris, 1909, ed. cit., I, p. 573–574, care propune ca model, cu dreptate, pe Lamartine.

⁶ *Ischia*, în *Nouvelles méditations poétiques*.

⁷ Cf. și G. Lanson, ed. Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Hachette, 1915, I, p. 6.

Lui Lamartine, care la momentul *Meditațiilor* se afla sub influența directă a lui Ossian⁸, Coliseul îi apărea drept turn gotic, bîntuit de furtuni septentrionale și locuit de păsări sinistre, care ies gemînd din adîncul ruinei :

„Du creux des monuments, de l'ombre des arceaux,
Sortent en gémissant de sinistres oiseaux”⁹.

Pe acestea Heliade le mută în cetatea Tirgoviștei :

„Păsări de noaptea [sic], cobe flîfte împrejur.

În mijlocul tenebrelor mișcătoare, poetul invocă umbrele, declarîndu-se pe sine însuși „o umbră împinsă de nevoi”, venită spre a împlini „laure” celorlalte ; sînt trecute în revistă figurile glorioase ale neamului — breviar de istorie legendară : Traian, Radu Negru, Mircea, Ștefan, doamna Oltea, Mihai „cel Mare”, Buzeștii, Calomfirescul, Farcaș. Priveliștea zidurilor, „rămășiță din slava strămoșească”, „deșteaptă bărbăția”. Poetul încheindu-și meditația, „stelele albesc” și se aude clopotul ; „natura se deșteaptă” într-un tablou de dinamism geografic, poate nu fără legătură cu *Primăvara amorului*, căci Heliade își citise bine predecesorii tirgovișteni, cu gîndul de a-i depăși pe toți, înglobîndu-i :

„Turme, cai, dobitoace la apă se coboară ;
Clopotele bat, se scutură, cu-al dimineții svon ;
La vijiliul morii undele se-nfășoară,
Deschis e ochiul zilei acum pe orizon”.

La Iancu Văcărescu :

„Plăcute zbierări de turme
Aerul îl umple tot ;
Tauri grei pe-ale lor urme
Apăsate mugiri scot”.

Este de observat că Heliade, deși se bîzuie pe Lamartine, pe care îl tradusese deja, nu abordează tema decît după ce-i trecuse prin mînă „producturile” lui Cîrlova și Alexandrescu. Întîia conjunctură literară care lansează ruinele ca motiv favorit al romantismului românesc este vasăzică fundarea tradiției autohtone, sporită rapid prin Heliade, a cărui *Noapte...*, cum s-a văzut, circulase în manuscris cîțiva ani înainte de publicare.

Mihai Vornicu

⁸ Cf. P. van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, F. Rieder, 1917. Lamartine luase din Ossian, afară de peisaje-decor și sentimentul naturii, „le sentiment profond de l'instabilité de toutes choses, de la caducité de l'homme et de tout ce qu'il aime, de la mort et de la destruction universelle” (II, p. 323) ; elogiul adus de el lui Chateaubriand era de a fi fost „l'Ossian français” (cf. *op. cit.*, II, p. 183).

⁹ *N. méd. poétiques*, XX, *La liberté ou une nuit à Rome*.

Amintirea lui Ioan Slavici

În urmă cu 48 de ani, la 17 august 1925, într-o casă de țară din satul Crucea de Jos de lângă Panciu, se stingea din viață ultimul reprezentant al marii generații de clasici români.

Înmormântarea s-a oficiat „cu cel mai simplu ceremonial”, ne informează „Universul”: „Coșciugul scos din casă pe umerii ginerilor și prietenilor a fost așezat pe carul funebru, tras de o pereche de boi. După ce a străbătut câteva străzi ale orașului Panciu, cortegiul luă drumul vechiului schit de călugări „Sf. Gheorghe” din valea brazilor, la o jumătate de kilometru de Panciu. Acolo s-a oficiat și slujba religioasă. La mormint au vorbit părintele G. Galaction și Liviu Rebreanu, președintele societății scriitorilor români.

La ora 6, seara, coșciugul a fost coborît în cavoul așezat la ușa schitului”. (*Înmormântarea lui Slavici*, în „Universul”, XLIII, 1925, nr. 193, duminică 23 august, p. 5). Un alt ziar, „Aurora”, precizează că sicriul defunctului a fost urmat doar de trei scriitori, L. Rebreanu, M. Sorbul și Gala Galaction, iar „presa, marea presă de tiraj a fost absentă de la această durere națională” (V, 1925, luni 24 august, nr. 1138, p. 2). Aceeași observație o întâlnim și într-o excelentă monografie: „Moartea lui Slavici are un slab ecou în presa politică a vremii”, dar „stirnește un puternic ecou în presa democratică”. „Adevărul literar și artistic”, „Mișcarea literară”, „Rampa”, „Lumea”, „Facla”, „Viața românească” (D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, 1968, p. 489). Multe alte reviste însă au tăcut, în cel mai bun caz, dacă nu au folosit prilejul pentru a-i imputa vechi „trădări”, ce-i amăriseră atât ultimii ani ai vieții. Numai cu cîtva timp mai înainte, M. Dragomirescu ceruse excluderea din Societatea scriitorilor români a lui Slavici, T. Arghezi, G. Galaction, G. Topîrceanu pentru că rămăseseră sub ocupație, sau se arătaseră ireverențioși față de diriguitorii țării. Atacurile la adresa lui Slavici pe motive politice se asociau, uneori, cu punerea la îndoială a valorii celor mai bune opere ale sale, cum se întâmplă într-un articol din „Ideea europeană” cu câteva luni înainte de moarte (apud. D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. 484 și 488).

Am evocat această stare de spirit contradictorie, pentru a ne explica de ce Liviu Rebreanu nu-și publică cuvîntarea pe care o ține la înmormîntarea lui Slavici, deși în revista sa „Mișcarea literară” îi dedică marelui înaintaș un număr dublu (II, 1925, nr. 42—43, 29 august-5 septembrie). Gala Galaction își va tipări alocuțiunea în „Adevărul literar și artistic” (*Cuvînt rostit la înmormîntarea lui Ion Slavici*, VI, 1925, nr. 247, 30 august, p. 1).

Cuvîntarea președintelui S.S.R. avea un caracter oficial și manuscrisul descoperit de noi la Biblioteca Academiei R.S.R. (ms. rom. 4063, fila 10—13) are atîtea ștersături și adăugiri cum rar am întâlnit în filele lăsate de scriitor. Liviu Rebreanu a cîntărit fiecare cuvînt, în speranța găsirii unui ton la care să adere toată obștea scriitoricească. Probabil că nu a fost mulțumit. Unele dintre frazele eliminate le găsim, astăzi, mai interesante decît mare parte din textul rămas. Iată, de pildă, un pasaj care conține o fină relație între viața scriitorului și opera sa, cu sugestia aplicării ei în cazul lui Rebreanu însuși: „Grație ei [modestiei] a îndurat toate bucuriile gloriei și toate amărăciunile suferinței. Și poate că în balanța vieții lui mai mult s-a aplecat spre suferințe. Căci Dumnezeu i-a dăruit un suflet plin de zbuciumare. S-a zbuciumat întîi pe sine și, apoi, pe cititorii săi. A primit puterea de a răscoli suflete, începînd cu al său „Insuși”.

Cu toate că în „Rampa” Ioan Slavici vorbește, cu un an mai înainte, de primejdia naturalismului pe baza cîtorva scene din romanul *Ion* (VIII, 1924, nr. 1202, 27 octombrie), în cuvîntarea pe care o publicăm, Liviu Rebreanu vorbește de Slavici ca de „tovarășul drag al multora și maestrul bun al tuturor”. Prin opera sa, el „va rămîne viu în sufletul neamului nostru cît va dăinui limba românească.” Nu uită să adauge că autorul lui *Popa Tanda*, *Scormon*, *Budulea Taichii*, *Mara*, „a crescut și s-a dezvoltat în mijlocul generației eroice care a

împodobit literatura română cu cele mai strălucitoare figuri: Eminescu, Creangă, Caragiale''. Sînt aprecieri simțite, față de un înaintaș de care era legat etnicește și artisticește, dar împrejurări de moment l-au făcut să ezite să le facă publice.

N.B. În timpul tipăririi articolului nostru, textul lui Rebreanu a fost publicat, cu un comentariu, de N. Liu în *Sleaua* nr. 15/1973.

Stancu Ilin

BAR, Ms. rom. 4063, ff. 10-13

Întristată Adunare,

În numele S.S.R. aş vrea să aduc un ultim omagiu lui Ion Slavici <care a fost > ((<plină ieri>)) tovarăşul drag al multora și maestrul bun al tuturor scriitorilor români de azi. Cel mai <frumos> ((<potrivii>)) ((demn)) omagiu pentru Slavici ar fi poate înșirarea ((simplă a)) operelor pe care <Slavici> el le-a dăruit literaturii și neamului românesc. <În cursul unei vieți frămîntate zbuciumate de toate greutățile omenești. Căci Slavici și-a început cariera literară ((scrisul)) într-o epocă eroică a scurtei noastre istorii-literare>.

Înșirarea aceasta <ar ajunge> ne-ar face să ne dăm seama mai limpede ce pierdere grea au <x...x> suferit literele românești prin stingerea lui Slavici și, în același timp, ne-ar lăsa mîngîierea că, prin creațiile lui, — <mortul Slavici va> nuvele, povestiri, romane ((basme)) — Slavici <va> va rămîne viu în sufletul neamului nostru //<atît> cît va dăinui limba românească. Dar <poate că nici înșirarea nu e necesară pentru pomenirea lui Slavici. ((nici chiar pomenirea operelor n-ar spori)).

Ar fi > ((poate că e)) deajuns să se rostască ((numai)) numele <lui> Slavici pentru ca în orice <român> cititor de carte ((românească)) să se <trezească automat x...x>. Popa Tanda, Scormon, Budulea Taichii, Mara și întreaga galerie de oameni creați de <talentul scriitorului, văzuți sau închipuiți. ((Dînsul)) în cursul șiragului <frumos> de ani ce i-a petrecut în această vale a plîngerilor. <Și sutele poate miile de fii suflatești, născuți din inima lui fierbinte, nemuritori> ((Oamenii aceștia)) vor păstra <totdeauna> ((neștirbită)) gloria <părintelui> ((creatorului)) lor <Ion Slavici> care, pentru a putea trăi în <viața> ((lumea)) visurilor a trebuit să îndure toate <slăbi greutățile acestei lumi.> ((chinurile)) vieții pămîntești.

Le-a îndurat cu o modestie ((în)) care s-a //înfășorat mereu ca ((într-o)) aureolă. <Grație ei a îndurat ((deopotrivă)) toate bucuriile gloriei și toate amărăciunile suferinței. Și, poate că în balanța vieții lui mai mult s-a aplecat spre suferințe. Căci Dumnezeu i-a dăruit un suflet ((plin de)) zbuciumare. S-a zbuciumat înții pe sine, și, apoi pe cititorii săi. A primit puterea de-a răscoli suflete, începînd cu al său însuși.> Dar prin toate greutățile de toate felurile ce le-a înțîmpinat în viața de-aici, a rămas vreme de peste cincizeci de ani ((mereu)) scriitor și a scris aproape plin în ceasul cel din urmă, <plină ce> ((cînd)) moartea i-a smuls condeiul din mînă și i l-a sfărîmat //pentru totdeauna.

<Slavici a putut fi cum a fost pentru că> A crescut și s-a dezvoltat <împreună cu> ((în mijlocul)) generației eroice care a împodobit literatura română ((cu)) cele mai strălucitoare figuri: Eminescu, Creangă, Caragiale.

Semne convenționale:

x...x = cuvinte indescifrabile.

< > = cuvinte șterse de autor.

≈ ≈ = lecțiuni ipotetice.

(()) = cuvinte adăugate de autor.

Acum ((lui)) Slavici, obosit i-a venit rîndul să <se așeze> ((plece)) alături de prietenii și tovarășii să de ((ideal și de)) glorie. Acolo va fi răsplătit și pentru toate suferințele de-aici.

Pentru drumul cel lung <SSR> scriitorii români <oferă> ((nu vor)) întovărăși ((cu lacrimi)) pe Slavici, și cu ((prinosul lor) de)) dragoste și admirație, <lor> ca astfel țărîna să-i fie mai ușoară și amintirea în veci scumpă.

Traduttore — Traditore . . .

Este nelindoielnic că orice poezie, schiță, povestire, năvelă, roman, piesă de teatru etc., într-un cuvînt, orice scriere românească de valoare, tîlmăcită și publicată peste hotarele țării, contribuie atît la cunoașterea în lume a nuanțelor noastre originale de spiritualitate, cît și la apropierea lumii de noi, acești altădată, pînă nu prea de mult, „valahi de la gurile Dunării”, cu capitală necunoscută sau, în cel mai bun caz, incertă. Și nu numai din bună-cuviință, dar și pentru că sîntem un popor cu o literatură tînă, intrată de relativ puțin timp — istoria se numără cu secolele și cu mileniile — în circuitul european și mondial, se cuvine să întîmpinăm cu simpatie (deci și cu oarecare îngăduință) și chiar, am spune, cu o fărîmă de recunoștință munca tîlmăcitorilor de talente și inteligențe românești. Dar tocmai pentru că avem o literatură tînă nu ne putem permite să trecem învăluți în indiferență și punîndu-ne o mască de bătrînicioasă blazare, pe lîngă *cum* este, uecori mai puțin tradusă și mai mult trădată, literatura noastră în tîlmăcirile din străinătate. Și am adăuga, pentru că sîntem pe teritoriul istoriei literare, că s-ar cuveni să ne intereseze din cînd în cînd, ba chiar și mai des, și *calitatea informațiilor documentare* din adnotările și prefețele antologiilor apărute dincolo de fruntarii. Poate că nu ar fi chiar de tot degeaba ca odată — cînd va fi să fie, dar nu foarte tîrziu — cineva, cam ca o instituție, să analizeze *critic* ceea ce s-a realizat pînă la un anumit moment dat în domeniul cărții traduse și să extragă din analiză toate concluziile și sugestiile utile, capabile să contribuie la ameliorarea calității tîlmăcirilor și informațiilor puse în circulație de binevoitorii altminteri prieteni străini ai literaturii noastre. Sperînd că această analiză nu va întîrzia prea mult, și dorînd totodată să stimulăm interesul celor ce ar vrea să o facă, le punem la îndemînă cîteva pretexte sugestive, extrase dintr-o lucrare ce tezaurează, în circa 2 000 de posturi bibliografice, datele fundamentale despre răspîndirea cărții românești pe glob între anii 1945 și 1972, și care, elaborată cu o deosebită osîrdie de trei vrednice de laudă bibliografe — Viorica Nedelcovici, Elvira Popescu și Constanța Protopopescu — „va vedea în 1973 lumina tiparului”, cu titlul *Cartea românească în lume — 1945 — 1972*, sub egida Editurii Enciclopedice Române.

Să-ncepem exemplele de departe, tocmai din Argentina. În antologia Tudor Arghezi, *Poesías, Traducción y prólogo* de Maria Teresa León y Rafael Alberti, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1961, apărută în colecția „Poetas de ayer y de hoy”, ciclul *Șapte cîntece cu gura-nchisă* este datat 1941, în loc de 1936, cînd a apărut în „Revista fundațiilor regale”, sau 1940, cînd a fost adunat prima oară în ediția a doua „definitivă” a *Versurilor*. În aceeași antologie, poezia *Țara mea (Mi país)* a fost inclusă în ciclul *Carnet—mai 1944*, deși s-a tipărit prima oară în *Alte stihuri* (1939 — 1945), din ediția *Cîntare omului* (București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956). Tot în această antologie argentiniană apare și un grupaj intitulat *Poeme*, datat 1948, deși nici un grupaj de versuri argheziene, cu acest titlu nu a apărut în 1948.

În Brasilia, *Antologia da poesia romana* [de] Nelson Vainer, con una apreciação de Guilherme de Almeida, Prefácio de I.D. Bălan, Capa de Mihai Vulcănescu, Rio de Janeiro, Edi-

tôra Civilização Brasileira S.A., 1966, include printre operele anonime, folclorice, ale literaturii române, cîntul al VI-lea din... *Ţiganiada*. Cu ironia lui surzătoare, desigur că Odobescu, văzînd asemenea năstrușnicie filologică, ar fi exclamat: „Vai de bietul Parpanghel ce era să paşă!”. Tot în Brasilia, dar de astă dată în *Antologia do conto romeno*, Seleção, tradução e notas biográficas de [acelaşi] Nelson Vainer, Prefácio de R. Magalhães Júnior, Introdução de Silvian Iosifescu, Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, S.A., [1964], publicată în colecția „Panorama de conto universal”, volumul 6, o proză de Tudor Arghezi, *Moise*, pe care am cules-o din *Bilete de papagal* (1928) și am inclus-o în antologia *Pagini din trecut* (1956), apare sub titlul „de import” *Radu*, inexistent în bibliografia argheziană, ca dealtfel și *Iľie Ștrul dezertor* al lui Liviu Rebreanu, care, după un ocol prin Brasilia, ni se întoarce în țară înnobilit și cu blazon, sub numele de *Isaac Israel, desertor*... Se pare că prietenul nostru de peste țări și mări, domnul Nelson Vainer, are o adevărată idiosincrasie față de numele proprii-titluri din literatura românească pe care binevoiește să o traducă, pentru că, în aceeași antologie, proza lui Francisc Munteanu *Domnul David* a devenit *O pintor do guento*, ceea ce pe românește se traduce cu *Un pictor de uleiuri*, iar într-altă antologie, tot a domniei-sale, *O caminho do céu e outras novelas romenas*, apărută la Sao Paulo, în 1968, traduce povestirea argheziană *Măria Nichifor* cu *O inocente*, adică *O nevinovată*, ceea ce, drept vorbind, nu e totuși atît de bizar ca *Radu* în loc de *Moise* sau ca *Isaac Israel, desertor*... în loc de *Iľie Ștrul dezertor*.

Din păcate însă, nu trebuie să ne ducem tocmai pînă în America de Sud ca să întîlnim asemenea stridențe. Iată, de mai aproape, din Austria, un exemplu de informație cronată cules din ediția Tudor Arghezi, *Gedichte*, Auswahl und deutsche Nachdichtung von Alfred Margul Sperber, Vorwort von Tudor Vianu, Wien, Berlang Verlag, 1961, unde *Cuvinte potrivite* și *Alte cuvinte potrivite* sînt date „la grămadă” 1927. Alte exemple, din și mai aproape: în antologia Tudor Arghezi, *Často da s'm t'žen?* [*De ce-aș fi trist?*], Izbrana lirika, Pervod ot rumynski, Pod redakcijata na Nikolay Zidarov, Sofija, Narodna kultura, 1965 (Biblioteka „Sovremeni poeti”), poezia *De pe podul rîului* este inclusă în ciclul *Versuri de seară* (1935), din care nu a făcut parte niciodată, și nu în ciclul *Șapte cîntece cu gura-nchisă*, căruia i-a aparținut întotdeauna, de la prima publicare în „Revista fundațiilor regale” (1936), iar poezia *Chemarea*, apărută în volumul *Cuvinte potrivite* (1927), este intercalată în grupajul *Alte cuvinte potrivite*, datat după anul apariției în revistă (1936), și nu după anul apariției în volum (1940). Prietenii noștri traducători din Bulgaria se dovedesc mai inventivi și dect argentinienii, creînd — ca să spunem așa — nu numai un titlu de ciclu arghezian necunoscut pînă în 1956, *Poeme* (1939—1945), dar dîndu-i și un „cuprins” inedit prin introducerea poeziilor *Toate stelele din Șapte cîntece cu gura-nchisă* (1936—în revistă, 1940—în volum), *Cîntec de boală* și *Dacica*, apărute mai întîi în *Hore* (1939) și apoi în *Buruieni* (1940), și *Drumu-i lung*, publicat mai întîi în revistă în 1945 (datat 1943), și apoi în volumul *Una sulă una poeme*, [București], Editura de Stat, 1947.

G. Pienescu

N. Iorga și creația populară în revista „Floarea darurilor”

Deschizînd seria de reviste editate de N. Iorga, „Floarea darurilor” apare la București între 1 ianuarie 1907 și 30 decembrie 1907, în 46 de numere, cu redacția și administrația în strada Buzzești, 42. Așa cum s-a remarcat „Floarea darurilor”, spre deosebire de alte publicații

conduse de N. Iorga, nu este o revistă de directivă, de atitudine; ca și acestea însă — „Neamul românesc literar”, „Drum drept”, „Cuget clar” ș.a. — are un puternic rol de popularizare a culturii. În articolul program (*O lămurire*) din primul număr — adevărată profesiune de credință — N. Iorga își exprimă adevărată și prețuirea pentru scrisul tuturor scriitorilor români valoroși, răminând însă pe o poziție rigidă față de curentele moderne, printre care simbolismul, căruia îi nega orice suport autohton. Revista pleca de la credința că va fi un sprijin al intereselor fundamentale ale neamului și va descoperi talente noi. Ea urmărea să fie un omagiu închinat poporului român; însăși denumirea aparținea unei prețuite cărți populare, gustată odinioară de către mase¹.

Mai târziu, N. Iorga va mărturisi că intenționa să dea „împreună cu amintiri istorice, bune de citit pentru oricine, cît mai multe traduceri, în versuri și în proză, din literaturi mai puțin cunoscute sau chiar cu totul străine de noi², de fapt, o replică adversarilor care vedeau în el pe dușmanul oricărei influențe străine.

În „Floarea darurilor”, alături de rubrica destinată literaturii străine, în care întâlnim traduceri din Eschil, Ovidiu, Virgiliu, Goldoni, Shakespeare, Byron, Heine, Schiller, Hugo, Lamartine, Goethe, Baudelaire etc., figurează în aceeași proporție spațiul destinat folclorului literar și literaturii vechi românești. Rubrica de folclor literar cuprinde, număr de număr, cîntece populare, balade, colinde, povești ș.a. din toate provinciile locuite de români. Dintre culegători cităm pe Tudor Pamfile, C. Șaban-Făgețel, Al.I. Daniil, Al. Țiplea, N. Mateescu, Onică, Mihnea Olmaz, Justin Volbură, Virgil Caraivan.

N. Iorga, prin articolele sale, prezente în fiecare număr, evocă trecutul istoric al poporului român, ridică probleme de limbă și de literatură, se ocupă de istoria învățămîntului românesc feminin. La loc de cîntece figurează folclorul literar și etnografia, domenii de care N. Iorga se interesează încă din jurul anului 1890. După 1902, prin articolele din propriile reviste, preocupările sale cărțurăști dobîndesc un profund caracter practic și constant, în urma călătoriilor, făcute cu scopul cunoașterii, în toate provinciile locuite de români.

Pentru hărnicia sa de folclorist, era cîstit în „Floarea darurilor” numele lui S. Fl. Marian, care „dădea în fiecare an un volum întreg”; culegător de cîntece și balade, de datine și de „farmece”, autor al *Ornitologiei populare române* și al *Cromaticii populare*, modestului folclorist sucevean i se acorda locul ce i se cuvenea³. În același sens este prețuit meritul de culegător de *Poezii populare din Maramureș* al lui A. Țiplea și volumul *O culegere de descîntece din județul Romanași* de Daniil Ionescu și fiul său. Dacă la prima colecție cronicarul literar insistă în special asupra limbii folosite, la cea de-a doua evidențiază „acea moștenire sufletească a datinelor, cîntecelor, practicilor, care nu e mai puțin scumpă”. Precizînd că superstițiile românești nu provin din cultura romană⁴, emite opinia că descîntecele fac parte din vechiul fond de interpretare naivă a forțelor naturii; ele încearcă să sugereze așa-zise elemente misterioase ale destinului uman”. Puterile aruncătoare de farmece, făcătoare de rău, care se amestecă în viața oamenilor, căutînd toate mijloacele ca să pătrundă în trupurile „curate ca argintul”, „luminate ca stelele” și „ca roua din cîmp”, pot fi înlăturate tot printr-un farmec, dat de calitatea doftoriilor (materiale luate de la morți sau din alte împrejurări neobișnuite), de cuvintele ciudate, spuse într-o anumită ordine, de ton sau de cîntec. În descîntece, pline de arhaisme, cuvinte rare și analogii curioase, se pot descoperi „flori de poezii adevărate, din cele mai frumoase care cresc pe largul cîmp al închipuirii poporului nostru”⁵.

¹ N. Iorga, *O lămurire*, în „Floarea darurilor”, 1 ianuarie 1907, nr. 1, p. 6.

² Idem, *Orizonturile mele. O viață de om. Așa cum a fost*, 1934, vol. 3, p. 148.

³ Idem, *Un cercelător al vieții poporului român*, în „Floarea darurilor”, 2 aprilie 1907, nr. 4 (II), p. 49.

⁴ Idem, *Cerul țărânului nostru*, în „Floarea darurilor”, 5 august 1907, nr. 19 (II), p. 289.

⁵ Idem, *O culegere de descîntece*, în „Floarea darurilor”, 17 iunie 1907, nr. 12, p. 177, 179.

Datinelor, prețuite ca niște coordonate fundamentale pe care un popor își clădește prezentul și viitorul, N. Iorga le acordă valoare de document : traiul de păstori al românilor „se poate cunoaște din ce a rămas pînă astăzi, din ce spune tradiția, din ce povestesc unii călători, din ce se furișează, în secolele din urmă, printr-unele izvoare istorice”⁶. La baza obiceiurilor românești este așezat vechiul fond tracic, evident în locuință și în îmbrăcăminte, în felul de a munci. Cultura românească este încadrată în vasta zonă a țărilor balcanice, ajungîndu-se la concluzia, plină de mîndrie, că „noi singuri avem tradiția vieții de sine stătătoare, pe care n-am pierdut-o niciodată”. De unde îndemnul : „Iar ca unii ce avem cea mai bogată cultură, neîntreruptă, s-o cultivăm înainte de orice, pentru a face din ea puterea noastră și adevărata noastră independență. Ca unii ce sîntem pe un larg hotar bătui de civilizația Apusului, să culegem din ea ce trebuie pentru a înălța nu pentru a jertfi cultura noastră”⁷. Din scrisul lui N. Iorga răzbate respectul față de datinele străbune și pentru obligațiile pe care acestea le implică contemporanilor ; era bucuros că în Vălenii de Munte acestea se păstrau în mare măsură, dar vremii noi îi reproșa dispariția lor treptată⁸.

Marele gînditor român făcea un apel patriotic, prin care cerea stringerea, în muzee, a celor mai de seamă vestigii ale trecutului românesc. În acest sens reliefa și valoarea muzeului de etnografie din București, unde erau adunate tot felul de elemente ale culturii populare⁹.

N. Iorga adresează autorului creației populare adevărate rînduri antologice de admirație și de prețuire. Reproșează literaturii române că multă vreme zugrăvea țăranul idilic sau „măcinat de aventuri sălbătice”, făcînd abstracție de demnitatea sa morală, concretizată, de pildă, în imaginea celui muscelan. De acesta s-a ocupat încă în „Sămănătorul”, fiind uimit de „veselul roșu argeșean și muscelan” al costumelor feminine, puse, valoric, pe aceeași treaptă cu a domnițelor bizantine. Acolo, în Muscel, trebuie să mergi „ca să vezi pe țăranul cu strălucit port de aur, roșu și alb”, „cu trainica locuință înaltă sub acoperișul de șindrilă, cu pridvorul pe stîlpi, cu adîncă pivniță dedesubt care îndeamnă la păstrare, case cu două rînduri, cu multe încăperi, în care odăile de oaspeți așteaptă cu plocatele și țesăturile lor pe oaspetele ce e primit în prag de țăranca nobilă...”¹⁰. N. Iorga face distincție, în ce privește arta populară, între satele de veche tradiție românească și cele noi, mai puțin sau de loc originale : în contrast cu cătunul Cornetul sînt satele Odobești și Văcărești, a căror imagine este caracteristică pentru întreaga Muntenie.

N. Iorga, în călătoriile sale, întreprinse pe tot întinsul țării, sesizează specificul vieții satești prin portul popular, prin locuințe, prin mobile, precum și prin obiectele casnice. Remarcă trăsăturile sufletești ale locuitorilor din sate, care, în genere, se dezvăluie greu străinilor. Într-un sat prahovean se bucură cînd vede că ei „privesc în față și nu se căciulesc a bună-zua după datinele șerbilor și a clăcașilor de pe vremuri”¹¹. Notează însă cu durere adîncile contraste sociale din România începutului de secol al XX-lea : „Jos, stau țăranii în robie, pedepsiți ca negrii din Congo, ca bușmanii din Hotentoția germană cînd cutează a se crede oameni, și o spun în chip ilegal, și uneori, barbar”¹². În satul Curtești din județul Botoșani,

⁶ Idem, *Încă un scriitor al aromânilor*, în „Floarea darurilor”, 28 aprilie 1907, nr. 5 (II), p. 65.

⁷ Idem, *Cultura românească și rolul României în Balcani*, în „Floarea darurilor”, 6 mai 1907, nr. 6 (II), p. 81.

⁸ Idem, *La mănăstirea Dobrovățului*, în „Floarea darurilor”, 29 iulie 1907, p. 279 ; nr. 18(II), p. 279. *Vălenii de Munte*, în „Floarea darurilor”, 2 septembrie 1907, nr. 23 (II), p. 359.

⁹ Idem, *Muzeul de etnografie din București*, în „Floarea darurilor” 10 iunie 1907, nr. 11 (II), p. 161.

¹⁰ Idem, *Casa din Muscel a lui Boteni*, în „Floarea darurilor”, 3 iunie 1907, nr. 10 (II), p. 145.

¹¹ Idem, *La mănăstirea Zamfira*, în „Floarea darurilor”, 1907, nr. 4(II), p. 59.

¹² Idem, *Cultura românească și rolul României în Balcani*, în „Floarea darurilor”, 6 mai 1907, nr. 6(II), p. 81.

cu toată destoinicia lor, oamenii sînt săraci, iar poveștile sînt înlocuite cu relatări din zilele de groază prin care au trecut în vijelia răscoalei de la 1907¹³. La fel de sărace sînt și satele din jurul Iașului.

N. Iorga „va da din nou impulsuri valorificării literaturii populare din punct de vedere istoric”¹⁴. Astfel, într-o excursie făcută în Oltenia scoate în relief, printre altele, portul obișnuit al bărbaților : „în mantie de abă albă cu șireturi negre, cu înalta cușmă turtită sus ; cu cizme mari plină peste genunchi”. Dar, prin unele sate, în portul feminin se disting influențe turcești, istoricește explicabile : „Femeile se înfățișează elegant și ciudat, de o sprintenie orier-tală în papuci, cu fustele lor scurte, o catrință ce aleargă în jurul trupului întreg, în pieptare strimte și pe cap, adeseori cu fesuri roșii de carton pătrate, peste care e aruncată o străvezie maramă cu flori, după gustul fiecăreia, țesute într-însa. E o urmă a portului cadînelor din celălalte dunărene stăpînite de-a dreptul și locuite chiar de turci”¹⁵. Interesant este modul de construire a caselor în Piatra Olt : „Un cerdac se întinde de-a lungul fațadei, și undeva, mai mult la o parte decît în mijloc, el înaintează printr-un cafas asupra curții ; e iarăși o veche datină răsăriteană adusă prin turci ...”¹⁶.

Nu lasă neobservate costumele unor minorități naționale, cum ar fi ale ciangăilor din Moldova și ale turcilor din Dobrogea¹⁷. La rîndul ei, originala noastră creație populară, cu simțul pentru proporție, cu finețea liniilor și delicatețea culorilor, a influențat alte culturi populare, cum ar fi, de pildă, cea rusă¹⁸.

Alte numere din „Floarea darurilor” fac referiri la munca agricolă a țăranilor, schițînd imaginea tradițională a treieratului cu ajutorul animalelor. Reține atenția și interpretarea fenomenelor cosmice de către masele populare ; așa, bunăoară, stelele sînt denumite cu termeni luați din sfera universului agrar¹⁹. Bogata rubrică de creație populară din „Floarea darurilor” era în fond aplicarea practică a unor mai vechi — și de totdeauna — dezi-derate teoretice ale lui N. Iorga : încă din 1902, printr-o scrisoare, îndemna pe studenții români de la Budapesta să lupte pentru evitarea imitației, pentru culegerea folclorului literar și pentru cunoașterea specificului românesc, totul fiind subordonat întăririi conștiinței națio-nale. Mai tîrziu, critica românească va insista mult în sensul acestor idei²⁰.

Valoroase, teoretic, sînt și adnotările făcute de N. Iorga la unele specii folclorice publi-cate în „Floarea darurilor”, după cum interesante sînt contribuțiile sale teoretice, deși unele astăzi depășite, dar care la începutul secolului au avut alt răsunset. Tradiționalismul în teoria literaturii, ancorarea idealului în trecut, credința că societatea poate fi reformată prin cul-tură și reforme morale, prin solidaritatea dintre clase sociale antagonice, supraevaluarea fondului etnic țăranesc sînt limite explicabile prin epocă, care nu întunecă munca titanică, cu sens patriotic, a lui N. Iorga. Ca scriitor are un simț artistic sigur, încadrînd, prin cele mai de preț opere ale sale, fenomenul literar românesc în cultura europeană ; ca istoric și

¹³ Idem, *În preajma Boloșanilor*, „în „Floarea darurilor”, 27 mai 1907, nr. 9 (II), p. 135.

¹⁴ Dumitru Pop, *Curs de folclor literar*, Cluj, 1957, p. 97.

¹⁵ N. Iorga, *La mănăstirea Brîncovenilor*, în „Floarea darurilor”, 1907, nr. 3, p. 171.

¹⁶ Ibidem, p. 172.

¹⁷ N. Iorga, *Șcheia*, în „Floarea darurilor”, 1907 nr. 4 (I), p. 244 ; *De la Brăila la Măcin pe Dunărea înghețată*, în „Floarea darurilor”, 1907, nr. 6 (I), p. 378.

¹⁸ Idem, *Vești din Rusia despre trecutul nostru*, în „Floarea darurilor”, 1 iulie 1907, nr. 14 (II).

¹⁹ Idem, *Cerul țăranului nostru*, în „Floarea darurilor”, 5 august 1907, nr. 19 (II), p. 289.

²⁰ Al. Dima, *Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană*, Fundația pentru lite-ratură și artă, 1936.

critic literar adoptă metoda de cercetare a contextului cultural, ca adversar al estetismului este pentru principiul că arta are funcție socială, impunând metoda comparatistă, judecând fenomenul literar românesc în legătură cu forme similare din alte literaturi. Fiorul pasiunii pentru frumos se împletește continuu cu observațiile omului de știință. În „Floarea darurilor” insistă asupra rolului funcțional al folclorului literar de a oglindi viața cu toate contradicțiile ei, în mod specific, cu mijloace artistice adecvate spiritului popular și de a fi, în același timp, sursă de îmbogățire continuă a literaturii culte. Niște cîntece sînt „interesante pentru sentimentele ce provoacă viața nouă de cazarmă”, iar unul dintre ele deoarece „cuprinde amintiri din vechiul cîntec bun și note de vulgaritate contemporană”, în el distingîndu-se „două vremuri”, cu totul deosebite, din viața popoului nostru, „unde nu e frumoasă, ea e interesantă”. O poveste este însoțită de următoarele rînduri: „Dau această poveste cu un îndemin pentru introducerea materialului de fantezie largă și sentimentalitate a basmului în poezia cultă, care, prea de mult, a uitat de dînsul”²¹. Celelalte adnotări, nesemnate, aparținînd poate lui N. Iorga, se referă la concepția despre viață a poporului așa cum reiese din folclorul literar, la unele aprecieri ale *Miorișei* și a unei variante a lui *Harap Alb*.

Conform convingerilor sale tradiționaliste, constată cu regret schimbări și în domeniul lingvistic: „Și, precum polcuța, fusta, barișul nu sînt mai frumoase decît cămașa înflorită, fota sprintenă și maramele, tot astfel acest jargon al civilizației, care începe a pătrunde cu înecut și în sate, nu se poate asemăna cu hotărîta și mlădioasa limbă, plină de sunet și de înțeles, a veacurilor trecute”²². V. Alecsandri datorează multe fondului folcloric și limbii vorbite în satele moldovenești. Recomandă însă, în spirit modern, culturalizarea intensă a maselor — unul dintre dezideratele fundamentale ale întregii sale vieți — printre altele, prin tipărirea cărților special dedicate acestora”²³.

În îndelungata și multilaterală sa activitate, N. Iorga a adus o contribuție valoroasă la teoria generală a folclorului literar, dezbătînd problemele fundamentale ale acestuia și adăugînd o concepție nouă față de înaintași: lărgeste noțiunea de literatură nescrisă, incluzînd pe lîngă poezia propriu-zisă și pe cea în legătură cu destinele și obiceiurile, precum și proza: în procesul de creație folclorică, referindu-se la raportul tradiție-inovație, disociind termenii individ-colectivitate²⁴, accentuează atribuția individului și, deși rolul de bază îl au tîrîanii, nu exclude din procesul creator pe celelalte pături sociale; teoretizînd geneza și evoluția folclorului, caută sisteme de apreciere, stabilește criterii de clasificare a speciilor și genurilor literare, subliniind comunitatea de idei dintre popoare; accentuează importanța problemelor de versificație și de prozodie în creația populară; pleacă de la observarea vieții concrete, criticînd metodele de adunare a folclorului prin chestionare și oameni nepregătiți, precum și orice înmixtiune în textele culese; revine de nenumărate ori asupra oralității, anonimatului, sincrismului și funcționalității folclorului; își exprimă încrederea în vitalitatea folclorului literar în epoca modernă; stabilește unele note specifice ale artei noastre populare, raportată la vechea artă europeană, integrîndu-se în cultura umanității. Folcloristica noastră contemporană, cu alte posibilități de cercetare, va adînci această idee²⁵.

În „Floarea darurilor”, N. Iorga este prezent, mai ales, prin opiniile în descrierile de călătorie și prin puține articole, special dedicate creației populare. Acestea, alături de evocările istorice, de unele precizări referitoare la documentele vechi, de imaginile din natura patriei, alcătuiesc doar un fragment din vasta operă a scriitorului și savantului român de prestigiu

²¹ N. Iorga, *Adnotări* în „Floarea darurilor”, nr. 3 (II) și nr. 22 (II), p. 350.

²² Ibidem, *Un palat al lui Brîncoveanu*, în „Floarea darurilor”, 1 ianuarie 1907, nr. 14 (II), p. 42.

²³ Idem, *Poporul își cere cărțile sale*, 19 august 1907, nr. 21 (II), p. 321.

²⁴ Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, EPL, 1968.

²⁵ I.C. Chițimia, *Folclorul în substratul literaturii române vechi*, în *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, p. 7—23.

mondial. Însuși N. Iorga, care era „netăgăduit, un om de geniu, scăpăător de inteligență și un foarte mare muncitor”²⁶, și-a exprimat satisfacția de a se fi realizat dezideratele urmărite prin această revistă de început al vastului lanț de ezitări proprii. Programul: „de a trezi interesul pentru literaturile mari ale lumii, de a face să cunoască mai bine, numai în părțile ei adevărat frumoase, literatura poporului, de a chema în amintire juvaie uitate prin sertarele încuiate ale vechii literaturi românești, de a răspîndi, prin descrieri de călătorie și chipuri, conștiința bogăției și originalității naturii, artei, trecutului nostru întreg, a fost, cred, cinstit și răbdător îndeplinit”²⁷.

Dinuța Marin

²⁶ Ș. Cioculescu, *N. Iorga, în Varietăți critice*, EPL, 1966, p. 310.

²⁷ N. Iorga, *Spre actualitate*, în „Floarea darurilor”, 30 decembrie 1907, nr. 40 (II), p. 625.

Revista arhivelor, 1973

Ultimele numere (2, 3, 4/1972 și 1/1973) din „Revista arhivelor” aduc în discuție deopotrivă o seamă de chestiuni speciale, dar și unele aspecte mai generale ale activității arhivistice românești și constituie, de aceea, un prilej nimerit de reflecție asupra acesteia. Așa, de pildă, pornind de la *Decretul* nr. 472 al Consiliului de Stat, privind fondul arhivistic național al Republicii Socialiste România (reprodus în nr. 2/1972 al „Revistei arhivelor”), Gh. Titileanu schițează în nr. 3/1972 cîteva *Probleme actuale ale activității arhivistice*, între care aceea a identificării, colectării, conservării, cercetării și valorificării complexe a documentelor apare drept cea mai importantă. În acest sens, pregătirea corespunzătoare a arhiviștilor, a arhivarilor și a altor persoane implicate în această muncă (la care publicația de față, singura cu acest profil, la noi, s-ar cuveni să contribuie încă mai intens), amenajarea depozitelor, alcătuirea și publicarea în tiraj corespunzător a instrumentelor de lucru necesare unor investigații rapide și eficiente etc. rămîn îndatoriri de prim ordin ale tuturor lucrătorilor din rețeaua arhivistică românească.

Masa rotundă privitoare la arhivele particulare (același nr. 3) scoate în evidență bogăția și varietatea acestora, grija ce trebuie manifestată pentru depistarea și conservarea lor, pentru eventuala lor trecere în patrimoniul statului etc. Dar trecerea în patrimoniul statului nu trebuie să ducă la anonimizarea respectivelor fonduri, cuvenindu-se ca în toate cazurile în care stocurile sînt relativ apreciable să se păstreze, oficial și perpetuu, numele donatorului sau al vinzătorului, cîstindu-se și pe această cale o preocupare omenească oarecum deosebită. Ba, mai mult, unde s-au obținut documente mai multe de la anume persoane, fondurile ar trebui reconstituite și denumite cu numele respective (este cazul, de pildă, al fondurilor Teodor Balan și Ion Vicoveanu de la Suceava). *Cataloage* ale lor, le-ar face imediat accesibile și utilizabile și ar contribui la sporirea prestigiului arhivisticii noastre (cam prea funcționară încă și axată mai puțin decît ar trebui pe munca științifică de valorificare complexă a imenselor ei fonduri).

Inițiativa luată la Muzeul arhivelor de a organiza expoziții ale colecționarilor (personale sau pe teme — a se vedea articolul lui V. Teodorescu, *Mărturii din colecția „George Buzdugan”*) constituie un alt pas în acest sens, el cuvenindu-se urmat de mulți și diverși alții, mai convingători și constanți, pe întreg cuprinsul țării (la Suceava, bunăoară, unde lucrurile îmi sînt mai cunoscute, cred că o excepțională expoziție s-ar putea organiza cu documentele rămase de la Simeon Florea Marian și de la mulți alții, încă prea ignorați de factorii județeni de resort), pentru ca tot ce e document semnificativ, public sau particular, să iasă la iveală și să fie valorificat în chip corespunzător. De asemenea, încurajarea amatorilor pasionați de acest domeniu, prin întreținerea unor legături strînse cu ei (creîndu-se, eventual o asociație a lor), prin publicarea unor contribuții ale lor, ca și prin scurte îndrumări de tehnică și știință arhivistică ce-ar putea fi inserate sistematic în revistă, s-ar înscrie aceluiași scop, și ar stimula

cercetările arhivistice în general, de la nivelul județului și al întreprinderii până la cel al centralei. Aceasta, fără a mai vorbi de necesitatea unei ample istorii a domeniului, de nevoia unui manual practic cuprinzător, adecvat nivelului actual al arhivisticii, care ar îndeplini același rol etc.

Stimulând și reflectând asemenea inițiative, prin permanentizarea rubricii introduse de curând (dar uitată mai apoi) și a altora posibile, „Revista arhivelor” ar câștiga în popularitate și importanță, făcând totodată utilă operă de îndrumare și organizare a activității științifice, atât de urgent necesară. Dealtfel în ce privește rubricile, deși se observă o anumită tendință de diversificare a lor (s-a creat, nu de mult, o *Pagină a arhivarului* etc.), sectoare întregi ale arhivisticii (diplomatică, genealogie, sigilografie etc.) sînt încă sporadic reprezentate în revistă (poate și din cauza numărului mult prea mic de pagini și de apariții anuale), datorită, probabil, și cercului restrîns de specialiști, înclt, paralel cu încurajarea generală a cercetărilor în respectivele domenii, ar fi bine ca ele să-și găsească un loc și în școli și facultăți. Dealtfel, fiindcă e vorba de învățămînt, folosirea unor date din cuprinsul revistei în procesul școlar ar implica și o mai consistentă și fidelă ilustrare a diverselor studii, cu atît mai mult cu cît materialele prezentate sînt adesea foarte rare, greu accesibile, cînd nu de-a dreptul inedite. Faptul ar trebui corelat cu nevoia ca revista să facă tot mai mult cunoscute fondurile arhivistice (excelentă ideea organizării *muzeului arhivelor*, care ar trebui completat cu diverse expoziții itinerante și popularizat prin felurite publicații ale sale – cataloage, pliante, ilustrate, ghiduri ș.a.m.d.), să stimuleze constant cercetarea și producerea tuturor uneltelor de lucru, făcînd accesibil rapid întregul nostru patrimoniu arhivistic și înlăturînd tendințele unora de a ține „pentru ei” anume secțiuni ale sale, de multe ori fără a ajunge măcar să le valorifice, ci dintr-o cupiditate nu numai incompatibilă cu viața științifică normală dar și inexplicabilă. Noile reglementări în munca de arhivă (vezi articolul lui T. Mateescu și M.R. Mocanu) trebuie să constituie un indemn și pentru publicarea consecventă și într-un ritm ceva mai susținut a diverse volume cu documente, a bibliografiilor și inventarelor (evident în tiraje corespunzătoare cerințelor actuale și de perspectivă și nu ca pînă acum într-un număr aproape ridicol de exemplare), pentru care revista n-a prea investit energie și nici cît de cît din puțînul ei spațiu. De aceea, deși utile, *instrumentele de lucru* apărute în revistă (cum sînt *listele cronologice* și *cursus honorum* publicate recent de Th. Rădulescu) n-ar trebui să împovăreze cuprinsul acesteia, ci să fie publicate în tiraj separat, spațiul respectiv fiind afectat altor probleme (semnalări de noi descoperiri și achiziții, dări de seamă, încă mai minuțioase decît cele din nr. 1/1973, despre cercetările făcute în arhivele străine, corespondență științifică și cu colaboratorii, rezumate mai consistente în limbi străine, sumare analitice în alte limbi, recenzii și prezentări de cărți de specialitate, informații sistematice asupra mișcării arhivistice mondiale etc., etc.).

Fiind o publicație cu o tradiție îndelungată (anul acesta se împlinește o jumătate de veac de la primul număr), „Revista arhivelor” poate deveni astfel încă mai funcțională și *operativă*, mai dinamică și receptivă la întreg arsenalul de probleme ale acestui domeniu decelbit de important al culturii și vieții noastre sociale. Poate că editarea unor suplimente ale sale (cu documente, albume, bibliografii, îndrumări etc.) ar fi o altă cale de pătrundere în activitatea curentă a cercetătorilor și a publicului larg, de stăpinire, în definitiv, a tuturor aspectelor respectivei discipline, a cărei complexitate nu poate fi ignorată. Lărgirea numărului de colaboratori, reflectarea echilibrată a tuturor compartimentelor (se acordă puțină atenție arhivelor literar-artistice, cu caracter sociologic, filologiei, demografiei etc.), atragerea în această muncă a tuturor lucrătorilor din arhive (foarte rar scriu cei din provincie), propunerile organizatorice și metodologice pe care ar trebui să le cuprindă, ar ridica încă mai mult nivelul acestei publicații valoroase, menită a juca un rol decisiv în dezvoltarea multilaterală a arhivisticii românești contemporane.

George Munlean

„Neohelicon”¹, 1973, 1, 2

Primul număr (dublu) al noii reviste de literatură universală și comparată, apărut în împlinirea celui de-al VII-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată (Montreal — Ottawa — 13—19 august 1973), conține un cuvânt către cititori, *Lectori salutem*, documentația completă referitoare la „Colocviul internațional consacrat problemelor metodologiei moderne a cercetărilor de literatură comparată și universală”, organizat la Budapesta în zilele de 17 și 18 noiembrie 1971 sub auspiciile Societății Ungare de literatură comparată și ale Institutului de studii literare al Academiei de Științe a Ungariei, precum și o serie de alte contribuții reunite sub titlul de rubrică „Revue”.

În cuvîntul introductiv se precizează în primul rînd că revista înțelege să fie de literatură universală și comparată, nu atît prin preferința acordată unor teme sau altora, ci prin spiritul articolelor sale. Căci „cercetările de literatură universală și comparată se disting de alte domenii ale studiilor literare nu atît prin subiectul lor, cît prin spiritul lor și punctul de vedere adoptat”. În continuare, respingîndu-se orice idee de ierarhizare a literaturilor și limbilor în „principale” și „secundare”, se arată că „datorită locului geografic al apariției, ea (revista *n.n.* — *M.N.*) se va strădui totuși să pună — în contextul literaturii europene și universale — un accent mai viguros pe trecutul și prezentul literaturilor din Europa centrală și orientală, ceea ce nu fac revistele asemănătoare publicate în alte regiuni ale planetei”. Cu alte cuvinte — putem adăuga noi — „Neohelicon” își propune să facă un pandant necesar unor publicații ca „Revue de littérature comparée” sau „Comparative Literature”.

În cuvîntul introductiv se propune și o definiție a ceea ce autorii numesc „optica comparatistă și universală”. Ea s-ar rezuma la trei principii: primul — depășirea frontierelor naționale ale literaturilor; al doilea — reversul său — relevarea particularităților unor fenomene naționale într-un context mai larg; și, în sfîrșit, al treilea — aspirația către sinteză. „În cele din urmă analizele de literatură comparată se cer a fi integrate în sinteze mai largi de literatură universală”. E de remarcat că e o platformă largă și deschisă, susceptibilă de a reuni — într-un efort constructiv, așa cum își propune redacția revistei, cele mai variate metode și inițiative, — de la cele tradiționale, pînă la cele mai noi și insolite. Totodată, subliniind intenția redacției de a „acorda prioritate literaturilor naționale”, cuvîntul introductiv neagă că o atare poziție ar presupune implicit și programatic că literatura comparată ar urma să se dedice cu precădere unor subiecte situate pe traectoria „frontierelor dintre literaturile naționale”. Dimpotrivă, „alegîndu-și subiectele de-a lungul frontierelor, în domenii ce includ mai multe literaturi deodată, adică aspirînd către o sinteză, literatura comparată și universală descoperă tocmai acele trăsături esențiale care sînt comune unui grup de literaturi și care nu sînt mai puțin revelatoare pentru înțelegerea operei și a trăsăturilor naționale”. „Aspectul comparativ nu completează ceea ce noi știm și chiar «mai exact» prin abordare națională, dar el plasează cunoștințele noastre într-un context mai larg de noulăți și astfel el nu va fi mai puțin important sau revelator decît altul. Procedul și mijloacele literaturii comparate pregătesc sinteza a cărei unitate supremă e literatura universală, sinteza goetheană de *Weltliteratur*”.

Pornindu-se de aici se definește și tradiția de la care se revendică revista. Prin subtitlul său — de la *Arta Comparationis Litterarum Universalium* — periodicul editat în mai multe limbi în anii 1877—1888 de Hugo Meltzl de Lomnitz, periodic considerat a fi primul care prin chiar titulatura sa racorda literatura comparată la cea universală, „apreciînd cele două noțiuni nu ca fiind contrarii, ci într-o relație organică, completîndu-se și sprijinindu-se reci-

¹ „Neohelicon”, *Arta comparationis litterarum universalium*, nr. 1—2, 1973, Akadémiai Kiadó, Budapest, Mouton, The Hague — Paris, 388 p.

proc''. În al doilea rând, titlul revistei face aluzie la revista „Helikon”, editată de Jean Hankis, care în anii negri ai celui de-al doilea război mondial (1938—1944), „împotriva naționalismului separatist și provocator” — promova „principiile pacificatoare ale literaturii universale și comparate”.

În sfârșit, „Neohelicon” se definește și ca o revistă pusă în slujba inițiativei de elaborare a unei istorii a literaturilor de limbi europene. Ceea ce nu va exclude însă din câmpul său de preocupări fenomene de interes mai general, privite din cele mai variate perspective — filozofică, sociologică, psihologică sau interdisciplinară — abordate fiind fie cu metode tradiționale, fie făcându-se apel la procedee moderne ca semiotică, poetică structurală, structuralism lingvistic etc.

După cum se vede, un program cuprinzător pe care nu putem decât să-l salutăm.

În ceea ce privește „Colocviul internațional consacrat problemelor metodologiei moderne a cercetărilor de literatură comparată și universală”, o dare de seamă completă asupra acestei prestigioase manifestări științifice a apărut în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 1, 1972. În primul număr al „Neoheliconului” cititorii vor găsi (în limbile franceză, engleză și germană) textele complete ale referatelor, comunicărilor și ale intervențiilor la discuții. După cum se știe, la colocviu au fost supuse dezbaterii trei teme și anume: I. Istoria literară — valoarea estetică (de fapt — relația dintre ele); II. Zonă literară; III. Curente și epoci literare. Materialul adunat e bogat în puncte de vedere variate, interesante, susceptibile de a oferi un tablou destul de fidel al principalelor tendințe și opțiuni care animă mișcarea comparatistă contemporană. În p. 326—335 se publică cuvântul de concluzii rostit de György M. Vajda, iar în p. 336—337 lista completă a participanților la colocviu, cuprinzând și patru comparațiști și esteticieni români: Paul Cornea, Alexandru Dima, Ion Ianoși și Mihai Novicov.

În rubrica „Revue”, spre satisfacția noastră firească, e așezat în loc de cinste un articol al compatriotului nostru Adrian Marino — *Le courant littéraire, essai d'une définition* — constituind de fapt un fragment din *Dicționarul de idei literare*, recent apărut. Cu verva și competența-i caracteristică, Adrian Marino dezbate o problemă controversată, de necontestabilă însemnătate istorică, teoretică și metodologică, propunând soluții și concluzii dintre cele mai interesante. În continuare, Jacques Body prezintă comparatismul „văzut din Franța”, iar Michael E. Moriarty — comparatismul în Statele Unite ale Americii. Borbála H. Lukacs semnează un foarte documentat articol despre „recentele cercetări comparatiste în Uniunea Sovietică”, iar Jacques Voisin prezintă primul volum din seria „Istoria comparată a literaturilor de limbi europene” — *Expressionism as an International Literary Phenomen* de Ulrich Weisstein, prezentare urmată de prefața la volum elaborată de autor. În încheierea rubricii se publică o dare de seamă asupra celei de-a III-a conferințe naționale românești de literatură comparată, redactată de Paul Cornea.

De o ținută științifică elevată, cu un conținut bogat și variat, „Neohelicon” se anunță ca o publicație indispensabilă unui cercetător de literatură universală și comparată.

M. Novicov

Dumitru Velciu, Miron Costin. Interpretări și comentarii,

Ed. Minerva („Universitas”), 1973, 298 p.

O foarte interesantă cercetare consacră lui Miron Costin, urmărind mai ales infirmarea unor vechi locuri comune, D. Velciu, fost student al profesorului Ștefan Ciobanu; cartea sa, după cum însuși autorul o subliniază, nu este o monografie propriu-zisă, ci o încercare de a adînci înțelegerea cronicarului în perspectiva adevăratei sale înfățișări, istorice și literare, ca un tipic reprezentant al clasei și al timpului său, mare boier acaparator de pămînturi, inamic al oricărei domnii autoritare, și totodată un scriitor în adevăratul sens al cuvîntului, preocupat nu numai de efectul stilistic al frazei sale, ci și de propria sa imagine în contextul evenimentelor pe care le narează; cu alte cuvinte, intenția disimulării este caracteristică la acest cronicar dat în general ca exemplu de obiectivitate senină, și ea este cea care i-ar oferi cronicii, în bună măsură, caracterul de artă, de literatură (ceea ce, împingînd afirmația pînă la ultimele ci consecințe, ar însemna că literatura este, la urma urmei, un neadevăr spus frumos). Desigur, unele din aspectele parțiale ale acestor teze au fost enunțate, cu diferite ocazii, de cîțiva premergători, între care Iorga și Șerban Cioculescu, și autorul nu uită a le menționa; altele, cercetarea sa vine doar să adîncească unele aspecte cunoscute și acceptate, cum este ideea despre arta literară a istoricului, utilizarea unui larg registru de procedee formale etc. În tot, lucrarea este remarcabilă și ea nu va întîrzi să modifice, cel puțin într-o măsură, imaginea stereotipă pe care o mai vehiculează compendiile și manualele.

Cel mai original, mai bogat și mai convingător capitol al cărții ni se pare a fi cel de-al doilea, *Omul public*, o revizuire atît a unor detalii biografice, cît și o nouă interpretare a lor într-un context istorico-social larg, în care personalitatea cronicarului este riguros confruntată cu documentele. Demonstrațiile lui D. Velciu despre originea munteană a familiei Costin, despre caracterul interesat și acaparator al acțiunilor lui Miron Costin, în vederea sporirii averii sale funciare, despre rațiunile de clasă ale opoziției pe care o face unor domni filopoloni totuși, ca și el însuși, și încă altele de mai mică importanță, ni se par irefutabile. Excelent cunoscător al istoriei și al documentelor acestei epoci, stăpîn deplin pe larga bibliografie critică a problemei, autorul conturează un profil credibil și motivat al omului, profil în care erudiția și unele veritabile intuiții psihologice se completează pentru a oferi deplină satisfacție cititorului.

Mai puțin interesant ni s-a părut primul capitol, *Miron Costin în fața istoriei literare*, expozitiv și lipsit încă de evidențierea propriei poziții, pe care autorul și-o rezervă pentru capitolele următoare, dar necesar poate în economia lucrării. Celelalte două capitole, *Omul în opera scrisă* și *Scriitorul*—de fapt incluzînd aceeași temă—dezvoltă ideea pe care am enunțato ca fundamentală în cartea de față: aceea că cronicarul își disimulează în operă adevăratele

motive ale unora din faptele sale, uneori chiar faptele înseși, cu ajutorul unui variat arsenal retoric, și că încearcă să-și compună o mască de istoric obiectiv, pentru a putea păstra atât reputația de om politic, cât și gloria de scriitor. Nu vom stărui asupra rezervei noastre față de insistența cu care ni se propun explicații intenționale și de rațiune artistică conștientă pentru prea multe din procedee retorice firești, care nu trebuiau neapărat învățate în școli, de la modele antice, și folosite cu gravitatea pe care le-o atribuie uneori — dus prea departe de zelul argumentării — autorul. Dorința cronicarului de a scrie pentru a impresiona, și chiar de a scrie literatură, ni se pare, într-adevăr, datorită argumentării lui D. Velciu, mai evidentă decât oricând; vom conveni, de asemenea, că Miron Costin prefigurează într-o oarecare măsură pe Neculce în scurtele scene pe care le intercalează narațiunii sale, după cum foarte adevărată ni se pare și observația că Miron Costin tinde către extragerea unor învățături morale și filozofice din faptele pe care le înfățișează (p. 253—254). Toate acestea sînt merite de primă importanță ale cărții lui D. Velciu și ele concură la închegarea noului portret al scriitorului pe care autorul ni l-a promis.

Ni se pare însă că autorul a întreprins, asupra scriitorului Miron Costin, o cercetare unilaterală, generată de înțelegerea literaturii doar ca rezultat al unui efort conștient, al intenției de a face literatură, cînd aceasta se poate face — după părerea noastră — ca și proza domnului Jourdain, fără nici o intenție; calitatea de literatură, mai ales în epoca veche, este rareori dată de acest element intențional, ci de recepția noastră tirzie, chiar dacă ea vine alături sau chiar împotriva intenției autorului. Nici Plutarh, nici ducele de Saint-Simon nu intenționau să scrie literatură, și totuși opera lor a fost citită ca literatură și ea a avut o influență rodnică și îndelungă asupra literaturii ulterioare; nu procedeele artistice folosite intenționat, în scop literar, consacră o scriere drept literatură, credem, ci receptarea ei ca atare. De aceea și insistența cu care autorul caută modele și tropi în scrisul lui Miron Costin este obositoare și, uneori, neconvingătoare.

Desele referiri la perioada studiilor cronicarului, la eventualele sale modele și surse de informație, sintetizează în bună măsură rezultatele cercetărilor de astăzi; ele sînt însă în măsură să suscite și unele puncte de întrebare, asupra cărora ne vom opri pe scurt. În discuția referitoare la sursele poemei *Viața lumii*, D. Velciu citează „certe ecouri din Horațiu” (p. 169), punînd în relație cunoscutele versuri „Trec zilele ca umbra...” sau „Fug vremile ca umbra și nici o poartă/A le opri nu poate”, cu cele din *Ad Postumum*: „Eheu fugaces, Postume...” sau cu Vergiliu („fugit irreparabile tempus...”). Ne îngăduim să observăm că, în versurile latine din care citează autorul, nu există ideea fundamentală a versurilor lui Miron Costin, aceea că vremile, zilele, sînt „ca umbra” sau „ca fumul”; chiar dacă „pulvis et umbra sumus”, citate apoi, pot susține ideea autorului, ni se pare că nu se poate cu nici un chip ignora o altă posibilă sursă a comparației, cea adevărată, după opinia noastră, adică cea a textelor religioase și apocrife, a căror persistență în memoria cronicarului trebuie să fi fost ceva mai mare decât a versurilor latine învățate în colegiu (pentru că nu pot crede, din păcate, că chiar și Miron Costin citea frecvent din Vergiliu sau Horațiu). Imaginea la care ne referim este de o banalitate recunoscută în textele de care vorbim; o vom găsi în evhologhiu, în *Dioptra* lui Filip Solitarul, tradusă din sec. al XVI-lea, în *Învățăturile lui Neagoe* ș.c.l.: „Acelea toate [bunătățile vieții — n.n.] spurcate sînt, ca umbra au trecut, ca fumul s-au spart...” etc. Celebra invocație *ubi sunt*, în versiunea lui Miron Costin, este revendicată de la Horațiu la p. 167, pentru că la p. 175 să se sugereze că este redevabilă unor versuri latine medievale anonime („Ubi Plato, ubi Porphyrius...”), iar în ceea ce privește posteritatea acestei poeme, autorul crede că lecturii ei i se datoresc pasaje din cronică lui Pseudo-Muste, din cronicile versificate sau din Zilot Românul, ba chiar și versurile populare le-ar fi urmat pe cele ale lui Miron Costin (p. 176—177)! De fapt, așa cum am arătat altă dată, versurile din *Stihuri asupra peirii răposatului Manolachi Bogdan* — și din toți ceilalți — se datoresc modelului popular, iar acesta a preluat și versificat aceleași texte religioase, molitvelnice, tropare etc.

care au generat acele numeroase și alt de asemănătoare *versuri la morși*, pe care le întâlnim în mai toate miscelanele de texte apocrife din sec. al XVIII-lea (cf. *Preromantismul românesc*, p. 55–64). În ceea ce privește existența în acest moment a unei „mentalități a celebrității pe care o aduce scrisul”, neîndoielnică la Dimitrie Cantemir și la Miron Costin, ea ni se pare departe de a fi atât de răspândită pe cât crede D. Velciu; în orice caz, citatul pe care-l dă la p. 183 nu susține cituși de puțin ideea, pentru că copistul cărții, care e o Biblie, se referă explicit la gloria de a cirmui înțelepțește, urmînd „cuvîntul”, îndemnulurile cărților sfinte, iar referirea la „Ptolemeu împărat”, pe care D. Velciu o sare din citatul său, arată că gloria de care este vorba pentru cei ce-și leagă numele de o asemenea osîrdie cade asupra celui care o comandă, și deci o plătește, nicidecum asupra celui care o face, adesea nenumit. Paginile de titlu ale mai tuturor tipăriturilor religioase din acest secol, precum și multe din însemnările manuscriselor, sînt la fel de elocvente.

În general, problema modelelor și a culturii umaniste a lui Miron Costin ar fi trebuit să beneficieze, după opinia noastră, de o perspectivă istorică mai clară. În afara referințelor implicite, privind lucruri dealtfel stabilite, autorul nu încearcă să distingă o anumită etapizare a acestor surse care, chiar cunoscute odată, cum am mai spus, nu rămîn active și fertile decît în anumite condiții. Iată un exemplu interesant, asupra căruia a atras atenția Șt. Orășanu la sfîrșitul secolului trecut; în *versurile* publicate în psaltirea lui Dosoftei (1673), Miron Costin crede că „Fliach întîi apoi Traian au adus pre aice/Pe strămoșii acestor țări...” pentru ca peste cîțiva ani el să revină, corectîndu-și expres afirmația (Șt. Orășanu, *Cronicarii moldoveni din sec. al XVII-lea*, București, 1899, p. 128, nota 3); problema este detaliată într-o excelentă teză, apărută recent, a lui Adolf Armbruster (*Romanitatea românilor*, București, 1972, p. 194 și urm.), care demonstrează istoricitatea, caracterul procesual al informării și al acțiunii acestor surse, pe care autorul cărții de față le vede și le pune pe un singur plan.

Desigur, aceste aspecte discutate nu sînt cele mai importante, ele nu afectează tezele principale ale cărții lui D. Velciu și meritele pe care le-am subliniat la început. Lucrarea rămîne meritorie și de o mare utilitate, contribuind la relansarea unei noi atitudini față de vechii noștri scriitori, de literatura și cultura românească veche în general, care caracterizează etapa actuală a studiilor noastre în această direcție.

Mircea Anghelescu

Eugen Todoran, Eminescu,

Ed. Minerva, 1972, 594 p.

Seria „Universitas” publicată de Editura Minerva s-a impus de la început publicului cititor prin lucrări de structură exegetică din domeniul istoriei literare, fiecare volum constituind o contribuție majoră în clarificarea operei unui scriitor sau a unei probleme literare. Cartea profesorului Eugen Todoran este cea de-a doua publicată în această prestigioasă serie despre opera lui Mihai Eminescu (prima fusese *Metafora mării în poezia lui Eminescu* de Ion Dumitrescu; ea înfățișează întreaga operă a poetului român, supunînd-o unei atente și competente analize, în cadrul căreia sînt puse la contribuție și variantele poeziilor. Fiecare capitol cuprinde prezentarea unei probleme importante, — cum ar fi, de pildă, *Conceptele gîndirii poetice, Fantasticul romantic și folclorul, Diorama poetică și dialectica istoriei, Panorama deșertăciunilor, Iubirea, sentiment și ideal, Ironia și Satira* etc. — pentru lămurirea cărora autorul pune la contribuție rezultatele cercetărilor din domeniul poeziei, precum și din cel al

eminescologiei. Fundamentată de o largă bibliografie, de o pregătire teoretică temeinică, de o atentă analiză a textului operelor lui Eminescu, cartea profesorului Eugen Todoran se impune ca o contribuție majoră deosebit de interesantă pentru lămurirea unor probleme ridicate de opera eminesciană.

În numărul 2 din 1973 al revistei „Limbă și literatură” (p. 181–183) am publicat o recenzie a cărții profesorului Eugen Todoran în care ne ocupăm mai ales de capitolul intitulat *Panorama deșertăciunilor*. În recenzia de față vom discuta capitolele *Natura—cadru și sentiment* (p. 301–340) și *Iubirea, sentiment și ideal* (p. 311–380).

Ideea fundamentală a prof. E. Todoran în ce privește natura în poezia lui Eminescu este că: „Prin metafora simbolică un poet poate face din viziunea naturii viața propriului său sentiment, reflectarea aspectelor naturii exprimând astfel istoria intimă a sufletului său. Trei sint astfel lumile ce se oferă contemplatorului, în orphismul romantic : lumea vizibilă, ca peisaj, reflectarea ei în lumea interioară a omului, ca sentiment al naturii, și, dincolo de această reflectare, o suprarealitate invizibilă, un univers infinit în mișcarea lui — după formula definiției a romantismului, de circulație în epocă : *externus mundus est figura hominis et homo est mundus absconditus, quia visibilia in eo sunt invisibilia* (p. 306). Apoi autorul trece în revistă fauna și flora eminesciană, reluând elementele pe care le reținuse și G. Călinescu. Rezultatele analizei profesorului E. Todoran conduc la ideea că „... în poezia lui natura mai adesea este un peisaj psihic, o realitate contemplată pentru ceea ce ea sugerează, pentru ceea ce răsfîrîge din sentimentul poetului” și mai apoi concluzia : „Tot peisajul naturii este deci pentru Eminescu o panoramă simbolică” (p. 311). Evident, nu putem fi decît de acord cu acest mod de abordare a poeziei lui Eminescu.

Uneori însă analiza propriu-zisă, în general atît de interesantă, a textului poeziilor ni se pare a fi făcută cu elemente exterioare operei analizate ; cu alte cuvinte, valoarea simbolică a elementelor naturii nu este dedusă din contextul poeziei ci autorul introduce valori simbolice ce se găsesc în mituri, sau în operele altor autori, valori pe care le atribuie poeziilor lui Eminescu. Astfel, la p. 320, unde analizează cunoscuta invocație a lunii din *Scrisoarea I*, domnia sa afirmă că „Luna ca simbol al nașterii și morții scoate din noaptea amintirii o vecie-ntrăgă de dureri...” Urmează un lung excurs asupra lunii în diferite mitologii. Însă din textul lui Eminescu nu rezultă că astrul selenar simbolizează nașterea și moartea. Pentru determinarea valorii simbolice a lunii în poezia lui Eminescu fundamental este poemul *Demonism*, în care se dau următoarele definiții : „O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie/ bătu-te-n ea și soarele-i fereastră/la tîmnița vieții.” Deci soarele este fereastră prin care pătrunde în universul creat lumina edenului. Cîteva versuri mai încolo poetul spune : „Nu credeți cum că luna-i lună. Este/fereastră cărei ziua-i zicem soare”. Cu alte cuvinte, luna este același element cu soarele, prin care se răsfrînge lumina din lumea frumuseților eterne. În *Scrisoarea I* luna este simbolul eternității cosmosului și definitorii în acest sens sint următoarele versuri : „Și pe toți ce-n astă lume sint supuși puterii sorții/deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții”, adică în universul creat există numai două lucruri eterne : luna și legea inexorabilă a morții.

Interesantă ni se pare analiza făcută poeziei *Mai am un singur dor* și în general sintem de acord cu interpretarea profesorului Eugen Todoran.

O singură afirmație ne surprinde însă : „Dar gîndindu-ne la valoarea simbolurilor înțelegem că poetul putea vedea marea privind bolta cerului, căci, marea, cerul și codrul în peisajul închipt de el simbolizează aceeași idee : întîlnirea vieții cu moartea în cursul nemărginit al *devenirii existenței*” (p. 337). Marea nu simbolizează ideea întîlnirii vieții cu moartea ci viața omenească zbuciumată de tumultul pasiunilor. Aceasta rezultă din ultimele versuri, în care poetul spune : Va geme de patimi/al mării aspru cînt.../ci eu voi fi pămînt/în singurătate-mi”. Varianta *De-oi adormi* confirmă interpretarea noastră, căci contemplarea mării îi oferă poetului spectacolul unei lumi de patimi : „Va geme de patimi/al mării aspru cînt...” ; în *Mai am un singur dor* moartea înseamnă transcenderea universului fenomenelor și poetul se imagi-

nează privindu-l ataractic, deci contemplând senin zbuciumul inutil al pasiunilor, asemenea înțeleptului din poemul *De rerum natura* de Lucrețiu : „*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis/e terra magnum alterius spectare laborem*” (II, 1–2).

Legată de sentimentul naturii este și poezia de dragoste a lui Eminescu, căreia profesorul Eugen Todoran îi dedică un amplu capitol intitulat *Iubirea, sentiment și idcal* (p. 341–380). Autorul discută pe larg sensul expresiilor *farmec dureros, dor nemărginit* și face numeroase și interesante apropieri cu sensul divinităților din miturile arhaice Eros și Kama și cu dorul din poezia populară. Totuși problema esențială ni se pare a fi de ce natura este cadrul de desfășurare al dragostei. Răspunsul se găsește în *Scrisoarea IV*, unde poetul zugrăvește doi îndrăgostiți ce se plimbă cu barca la lumina lunii; razele lunii trasează pe ape o cărare „de văpaie”, care constituie calea de evaziune din universul fenomenelor. Angajați pe această cale, îndrăgostiții sint duși de ape către limanurile fericirii, unde viața și moartea se confundă, deci în lumea frumuseților eterne. Dar angajarea pe această cale nu este posibilă decît în cazul realizării sentimentului de dragoste. Astfel natura, în general, în ipostaza ei de cadru de desfășurare a dragostei reprezintă la Eminescu lumea transcendenței, a frumuseților eterne, ideala aspirațiilor sale poetice (pentru amănunte cf. studiul nostru *Viziunea asupra lumii a anticlității clasice în percepția lui Eminescu*, apărut în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1971, p. 143–158).

O observație de amănunt :

— la p. 321 profesorul E. Todoran afirmă : „În cele mai multe limbi indo-europene soarele era denumit ca divinitate bărbătească : Helios, Sol, Ra, Horus, iar luna ca o divinitate femeiască : Selene, Hera, Artemis, Diana, Isis, Iștar”. Dar Ra și Horus sînt divinități egiptene și în consecință nu pot fi denumiri indo-europene ; la fel Isis (egipteană) și Iștar (asiriană). Cît despre Hera, soția lui Zeus, ea nu a fost niciodată o divinitate a lunii.

Lucrare solidă, cartea profesorului Eugen Todoran se impune printre lucrările importante ce s-au scris despre poezia lui M. Eminescu.

Gh. Ceaușescu

George Munteanu, *Hyperion. I. Viața lui Eminescu*.

Ed. Minerva, 1973, p. 470

Cunoscut de multă vreme drept un pasionat cercetător al lui Mihai Eminescu profesorul George Munteanu publică în prestigioasa colecție „Universitas” a Editurii Minerva primul din cele cinci volume pe care le-a pregătit despre viața și opera poetului român. Rod al unor îndelungate investigații, acest prim volum cuprinde viața poetului, biografia exterioară, cum o denumește însuși autorul.

Trăsătura fundamentală a acestei noi biografii este pasiunea documentării exhaustive. Orice afirmație se sprijină pe un document iar bibliografia este impresionantă. Cartea este scrisă într-un stil alert, iar titlurile capitolelor sugestive, cum ar fi de pildă : *Descoperind sensul transhumanței, La cumpăna apelor, Roata lui Ixion, Per aspera ad astra, Anamneza* etc. Ea se înscrie, fără îndoială, ca o lucrare de referință în bibliografia referitoare la Eminescu.

Cum nu ne recunoaștem o competență în problemele pe care le ridică viața lui Eminescu, nu vom intra în amănuntele acestui volum. O singură chestiune am dori să o punem în discuție.

Profesorul George Munteanu nu scapă nici o ocazie de a-l denigra pe Maiorescu ; orice gest sau cuvînt al criticului este interpretat cu o rea-voință greu de înțeles. Maiorescu îi publică

poeziile în „Convorbiri” numai din motive egoiste (cf. p. 62—64). Trimiterea lui Eminescu la Berlin pentru doctorat constituie din partea criticului o neînțelegere condamnată a personalității poetului (p. 115—116); e ironizat că l-a numit revizor școlar, că l-a luat la banchețul „Junimii” etc. Exemplele sînt foarte numeroase, dar trecerea lor în revistă ar fi mult prea oșioasă.

Avem senzația că autorul a dorit neapărat să prezinte lucrurile altfel decît Călinescu și atunci chiar cu prețul abaterii de la adevăr a pornit o campanie sistematică de denigrare a lui Maiorescu. Dar în știință contează adevărul, este o condiție *sine qua non*, ca și originalitatea. Cu toate eforturile depuse de autor, teza sa nu este deloc convingătoare, mai ales că la un moment dat el se contrazice pe sine însuși. La p. 310 vorbind despre primul atac de nebunie al lui Eminescu, profesorul G. Munteanu spune: „Știa el o stradă cu nume de zeu antic, iar mai pe la începutul ei un simulacru de templu elin, cu un simulacru de fronton și coloane, păzit de un om scund și solemn, cu un barbișon care putea fi luat la rigoare drept un însemn socratic. Cum, în lipsa unei dome ca aceea din Odin și Poetul, trebuise să officieze de multe ori în asemenea substituit, putea acum poetul, simțindu-se tot mai înghețat în peștera lui deambulatorie, să nu caute pe strada Mercur refugiu în extremis?”

Fragmentul citat sugerează o comuniune spirituală adîncă între poet și critic. Dar în contextul întregii cărți aceasta apare ca o grefă artificială imposibil de admis, căci sau nu a existat comuniune și atunci acest fragment nu are nici un sens, sau a existat comuniune și atunci de ce toată campania de denigrare a lui Maiorescu? *Tertium non datur*! Cît despre afinitățile spirituale reale între Eminescu și Maiorescu ele sînt prea bine cunoscute pentru a mai fi nevoie să fie prezentate. În orice caz este ciudat să citim în ziua de azi pagini atît de violente și de subiective despre cel ce a fost un *spiritus rector* în adevăratul sens al cuvîntului al culturii române în a doua jumătate a secolului trecut.

De fapt Eminescu este un simbol. El este în literatura română cum este în cea greacă Homer și în cea engleză Shakespeare. Viața lui Homer și a marelui Will sînt necunoscute și însăși existența lor a fost pusă sub semnul întrebării. Numele lor au rămas simbolurile genului celor două popoare. La fel și Eminescu. De fapt, biografia poetului ce a scris *Luceafărul* nu există.

Gh. Căușescu

Ion Taloș, Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european.

Ed. Minerva, 1973

Un studiu monografic asupra baladei *Meșterului Manole* reprezenta, pentru folcloristica noastră, o adevărată necesitate. Ion Taloș ne oferă prima încercare de acest fel, menită să umple un gol în cercetările noastre de folclor. Vechi pasionat al acestei teme, culegător a numeroase variante ale baladei, începînd cu cele transilvănene, preocupat ulterior și de aspectul etnografic al temei jertfei zidirii, în Balcani și în întreg spațiul european, autor al unei teze de doctorat pe această temă, Ion Taloș a reunit în această carte rezultatele cercetărilor sale, bazate pe o bogată documentare de teren și bibliografică în arhivele și bibliotecile din țară și străinătate.

Precedată de un istoric al cercetărilor, care repune în discuție problemele esențiale legate de balada *Meșterului Manole*, contribuția lui Ion Taloș își propune să fundamenteze cercetarea

pe un bogat material documentar. Lucrarea se compune din două părți: prima — *Substratul baladei balcanice despre zidirea femeii* — studiază baza etnografică a baladei, constituită din ansamblul credințelor, practicilor magice și obiceiurilor de construcție, cu răspindire general europeană și chiar universală, legate de ritul străvechi al jertfei zidirii — rit corespunzător unuia din „primele mituri ale umanității”. În concepția lui Ion Taloș, acest substrat etnografic înglobează și legendele în proză, considerate ca o fază intermediară în trecerea de la faptul etnografic la creația artistică. S-ar putea obiecta aici că legendele aparțin deopotrivă creației folclorice, ca și balada, și nu pot fi considerate anterioare ei, substratul etnografic fiind, atât în legendă cât și în baladă, transpus deja, de mentalitatea folclorică, din planul concret al actului ritual în planul ideatic. (Ideea circulației temei zidirii de la o specie folclorică la alta, cu punerea accentului pe valorificarea ei artistică, și considerarea legendelor în proză ca forme de artă, a fost susținută de Ovidiu Papadima¹).

A doua parte a lucrării se ocupă de ceea ce autorul numește baza literar-artistică a temei zidirii, adică *Balada despre zidirea femeii* — specifică folclorului balcanic — punând desigur accentul pe versiunea românească, ca una din cele mai înalte realizări artistice ale temei. Autorul încearcă aici o tipologizare a versiunilor românești și balcanice și un studiu de morfologia motivelor și de stilistică.

Criteriul structurării lucrării în cele două părți amintite este dictat de concluzia teoretică a cercetării, și anume, necesitatea legării studiului folcloric de cel etnografic: „Din păcate — afirmă cercetătorul — numai rareori a fost studiată legătura foarte strânsă care există între obiceiuri, legendă și baladă” (p. 22), ceea ce „reprezintă, după părerea noastră, o greșeală de concepție și metodă”, căci un produs folcloric nu poate fi judecat adecvat „exclusiv pe baza textului literar, adică făcând abstracție de complexul de obiceiuri, practici magice și legende care îi explică apariția și dezvoltarea” (p. 18).

Metoda legării textului folcloric de realitatea etnografică, respectiv de riturile și credințele populare, a mai fost folosită în cercetările noastre de folclor. De pildă, A. Fochi, întemeindu-se pe cercetările făcute de H.H. Stahl și Ion Mușlea asupra ritualului nunții postume, a explicat alegoria nunții din *Miorița* prin acest ritual, atestat la mai multe popoare europene și extra-europene; iar referitor chiar la balada *Meșterului Manole* Mircea Eliade și-a propus să reconstituie „universul mental” și „sensul spiritual” al baladei, în contextul unei „teorii generale” pe care o presupun și o implică alt produs folcloric, cît și practica rituală².

Ion Taloș și-a însușit metoda raportării produsului folcloric la realitatea etnografică, dar fără a o raporta la o teorie explicativ-genetică sau interpretativă. Bogatul material documentar invocat în numele unui principiu metodologic este interpretat teoretic cu o excesivă prudență. De aceea concluziile cercetării se prezintă fie ca reafirmare a premiselor — într-un demers științific care constă din simpla inventariere a probelor documentare — fie sub forma unor sugestii deductibile din context, cum ar fi ideea originii mitico-rituale a producțiilor folclorice: „În cursul veacurilor, mitul a cîștigat în amploare și profunzime, dînd naștere în diferite regiuni la variate producții literare” (p. 24) și: „Obiceiurile zidirii au constituit pre-tutindeni material pentru crearea legendelor în proză” (p. 98).

Aceste sporadice afirmații nu sînt îndeajuns adîncite în cursul lucrării, în înțelegerea faptului etnografic și al textului folcloric, autorul nu-și duce la ultimile consecințe premisele. Insuficiența asimilare a lor în viziunea interpretativă determină lipsa de unitate interioară a lucrării.

¹ „*Neagoe Basarab, Meșterul Manole și Vinzătorii de umbre*”, „Revista de etnografie și folclor”, 7, 1962, nr. 3-4, articol inclus în bibliografia lucrării.

² Comentarii la legenda *Meșterului Manole*, *Lorizzonte mitico della balatta di Mastro Manole, Manole et le Monastère d'Argeș* — incluse în bibliografie.

Există numeroase observații și interpretări valoroase, cum ar fi: ideea arhaicității și a caracterului independent față de istorie al legendei (cu argumentul că o narațiune a lui Paul de Alep asupra Minăstirii Argeșului nu atestă motivul jertfei zidirii, dovadă că legenda nu fusese încă legată de evenimentul istoric); observația că zidirea umbrei, a fotografiei sau măsurii unui om reprezintă o substituție a actului sacrificiului uman „prin metaforele lui, efectul substituției rămânând același” (p. 87); distincția între „jertfa zidirii” și „zidirea ca pedeapsă”; observația că legenda și balada păstrează amintirea stadiului inițial al ritualului — sacrificiul uman; considerarea condițiilor rituale de alegere a locului ca un reflex al reprezentării magice a spațiului în mentalitatea populară, constituit ca o „geografie mitologică”; asociațiile făcute între motive folclorice similare din creații diferite (baladă-bocet-cîntec de înmormîntare-basm-fantastic); explicația locului ales pentru minăstire în legenda Meșterului Manole ca „o conjugare a două tradiții” legată de credințele despre locurile faste și nefaste ridicării unei construcții (p. 315).

Sînt însă în general evitate problemele mai dificile, dar de mare interes teoretic, cum ar fi: vechimea comparativă a motivelor și baladelor, originea lor, funcționalitatea simbolurilor, polivalența de sensuri și sincretismul de valori pe care le presupune textul folcloric. Supralicînd valorile emoțional-esteticе, Ion Taloș le ignoră pe cele filozofice și magico-rituale, ca de pildă atunci cînd presupune o intenționalitate exclusiv emoțională în unele legende despre autosacrificiu din India, China și Japonia, sau cînd, acordînd prea mare credit credințelor explicative atestate în practica de teren, invocă exclusiv intenționalitatea practică, „profană”, a unor rituri: „Uneori se zidesc monede pentru ca, la eventuala demolare a casei, să se poată cunoaște vîrsta zidurilor, sau să se știe ce bani circulau la data construirii ei” (p. 82).

Analiza baladei ca produs artistic — în partea a doua a lucrării — se menține în general la nivelul impresionismului critic. Autorul consideră esteticul o valoare de natură elic-emoțională; sensibil la aspectul moral al dramei, Ion Taloș apreciază trăsăturile de caracter ale eroilor, accentuează natura conflictului, tragicul situației: „O mamă își pierde viața, lăsînd în urmă un copil în leagăn...; gîndul femeii nu se îndreaptă însă în acest moment dramatic spre salvarea ei, ceea ce ar constitui reacția unui om mediocru, ci spre salvarea copilului...” (p. 175); „Aceasta e scurta viață a lui Manole, zidarul de geniu, aproape un supraom, care izbutește să învingă puterile mistice datorită bunătății și legăturilor lui cu divinitatea” (1) (p. 302), sau, în sfîrșit: „cît de departe ne aflăm aici de caracterul năpăstui-tului Manole! Aceste legende nu și-au propus însă să ne prezinte caractere integre” (p. 305). Autorul face asociații livrești fortuite, inadecvate textului folcloric, cum ar fi de pildă compararea lui Manole cu Hiperion, datorită „capacității de a iubi profund”, sau cu un „Prometeu al Renașterii, cu certe atribuții titaniene”, sau elogierea superiorității morale a personajului feminin, care, „demn de marii maeștri ai artei universale,...nu are nimic din ușurința Cătălinei din *Luceafărul* lui Eminescu” (p. 9 din introducere).

Află între monografia strict documentară, care ordonează și transcrie cu rigurozitate materialul, și studiul teoretic interpretativ, susținut pe cîteva idei generale juste, aducînd în discuție un material documentar de mare interes pentru o posibilă adîncire a problemei, cartea lui Ion Taloș propune meditației noastre un proiect bogat în sugestii, care s-ar fi cerut întregit, poate, printr-o publicare în anexă a variantelor românești ale baladei, pentru a pune la dispoziția cititorilor bogatul material adunat în cursul cercetărilor sale. Sperăm că în măsura posibilităților editoriale aceste cercetări vor fi valorificate.

Dana Popescu

Cornelia Ștefănescu, Momente ale romanului,

Ed. Eminescu, 1973, 340 p.

Cu o jumătate de secol și mai bine în urmă începuse a se vorbi tot mai stăruitor despre așa-zisa criză a romanului. O specie literară care înregistrase dezvoltări prodigioase mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea, era pusă așadar sub semnul desuetudinii, viitorul ei fiind considerat de specialiști cu vădită neîncredere. Discuția avea, firește, semnificații mai largi, referindu-se la posibilitățile „restrinse” ale literaturii în general de a exprima complexitatea emoțională și ideatică a omului contemporan, alienat de predominanța valorilor tehnice. Cu intensități variabile de la o fază la alta și de la o țară la alta, colociul privind soarta romanului s-a prelungit de-a lungul anilor, continuând la alte nivele ale problematicei și în vremea noastră. Direcțiile tematice multiple și formulele experimentale abordate în acest răstimp, în paralel cu cele tradiționale, învederează vitalitatea epicului de respirație largă, infirmând ideea unui declin cronic al speciei. De o dispariție *stricto sensu* nu poate fi vorba, credem, cel puțin deocamdată, nici măcar în cazul romanului monumental, a cărui eflorescență de vîrf este plasată de obicei în epoci anterioare. L.N. Tolstoi, Galsworthy, Th. Mann, Roger Martin du Gard, spre exemplu, își află continuatori contemporani în M. Șolohov, A. Tolstoi, J. Iwaszkiewicz, M. Preda etc.; chiar dacă în proza actuală este lesne observabilă tendința de cuprindere a fabulei în structuri mai puțin ample.

Dealtfel, de la început nu se punea problema unei crize care să primejduiască existența modalității în sine; nu se pune astfel nici acum. Și atunci, ca și în anii noștri, era vorba în fapt de momentele unui permanent proces de înnoire a tehnicii de elaborare și a materialului românesc în raport de modificările operate în realitatea istorică. Căci, asemenea oricărui alt domeniu, canoanele înstăpinite trebuie mereu îmbogățite dialectic cu laturi adecvate, în așa fel ca posibilitățile speciei să se muleze cît mai exact pe problemele cărora trebuie să le dea expresie artistică. Că romanul continuă să atragă pe scriitori cu aceeași putere de fascinație, cu toată eterogenitatea formulilor, o demonstrează concludent numărul impresionant al volumelor apărute în ultimul timp; romane propriu-zise sau studii de teorie și istorie literară. Printre acestea din urmă se înscrie și cartea Cornelinei Ștefănescu, *Momente ale romanului*, publicată recent de Editura Eminescu.

Cornelia Ștefănescu este, indiscutabil, o bună cunoscătoare a literaturii române și a celei franceze. O activitate științifică îndelungată, punctată frecvent de lucrările apărute în „Revista de istorie și teorie literară” și în alte periodice de profil apropiat, la care se adaugă cele inserate în diferite volume colective și cele publicate separat, micromonografia *Mihail Sebastian*, de pildă, o impune ca pe o specialistă consacrată în domeniile amintite. Susținerea e confirmată cu prisosință și de prezenta culegere de studii închinată romanului. Rezultat al unor cercetări perseverente și minuțioase, desfășurate mai mulți ani în bibliotecile din țară și din Franța, volumul se remarcă prin sobrietatea ținutei științifice, evidențind temeinicia investigației și pertinenta aprecierilor.

Dacă, evident, din motive de analiză, am ține cu tot dinadinsul să ordonăm cuprinsul cărții în funcție de alte criterii decît cele cronologice — îndreptățit hotărîtoare în ierarhia stabilită de autoare, deoarece sugerează în linii mari și o evoluție în timp a speciei în literaturile respective — o primă alcătuire posibilă ar putea fi aceea determinată de factura părților componente în registrul mai larg al disciplinelor înăuntru cărora ar fi introduse. Considerate din această perspectivă, cele zece studii se adună în două despărțituri distinct delimitate. Cea dintîi se constituie din cinci lucrări de sine stătătoare, care aparțin domeniului literaturii

universale, mai precis, trei dintre ele tratează despre opere și scriitori francezi („*Mizerabili*”, roman deschis; François Mauriac sau echilibrul care nu ocolește neprevăzutul; „*Répertoire*” de Michel Butor, meditație asupra artei romanului), celelalte două referindu-se la literatura română (*Vitalitatea romanului: Liviu Rebreanu, „Seriozitatea glumei estetice” la G. Călinescu*). A doua, în schimb, mai unitară în natura problematicii și metodologia cercetării, conține aplicații binare de literatură comparată, termenii de relaționare fiind literatura franceză și cea română („*Misterele Parisului*” și începuturile romanului românesc, Emile Zola și destinul naturalismului, *Reacții românești față de inovația proustiană, Corespondența cu prietenii români. Culise ale romanului proustian, De la jurnal intim la jurnal de creație*).

Din cele trei studii dedicate exclusiv literaturii franceze, unul conține o cercetare globală a operei lui Fr. Mauriac. În urma unei lecturi atente, Cornelia Ștefănescu reface drumul conceptual al creației, slujindu-se de confesiunile inserate de scriitor în încercările eseistice și, în primul rând, de romanele acestuia. Pornind de la repulsia declarată, instinctivă aproape, a romancierului față de canoanele oricărei tehnici literare, autoarea urmărește încorporarea opiniilor de acest fel în practica artistică, stabilind consonanțe, dar, nu o dată, și nepotriviri. Comentariul echilibrat, susținut de ilustrări numeroase, conturează o fizionomie estetică cumpănită, care se refuză aplecărilor exacerbate într-o direcție sau alta; Fr. Mauriac rămîne credincios unor obișnuințe de meșteșug statornicite, fără a fi cu totul refractar înnoirilor.

De același tip și cu mobiluri similare este și lucrarea în care sînt reformulate critic considerațiile lui Michel Butor în legătură cu arta romanului, considerații cuprinse în *Répertoire*. Relatîndu-se despre incursiunile întreprinse de M. Butor în universurile literare, aparținînd unor scriitori clasici (Balzac, Hugo, J. Verne) sau moderni, revoluționari ai tehnicii românești (Joyce, Proust, Ezra Pound), se pune bine în lumină metoda de lucru bazată pe „investigația verticală” (raporturile existente între „materia romanească”, autor și cititor) și pe cea „orizontală” (legăturile dintre personajele care alcătuiesc lumea operei). Impulsionată, probabil, și de îndemnul exprimat de M. Butor cu privire la reactualizarea permanențelor clasice printr-o reevaluare în spiritul epocii contemporane, Cornelia Ștefănescu folosește aceleași procedee, fără însă a se rezuma numai la ele, în penetrarea romanului *Mizerabili* de V. Hugo. E o încercare izbită de a pătrunde esențele perene ale literaturii clasice, de a le readuce în conștiința lectorului contemporan, convins prea adesea, superficial, de inutilitatea unor capodopere elaborate pe alte temeuri estetice decît ale sensibilității moderne. În treacăt, ne-am îngădui o observație referitoare la aprecierea romanului *Mizerabili* ca „roman deschis”. Dacă este vorba de înțelegerea operei ca un univers vesnic deschis, adică întotdeauna abordabil din unghiuri de vedere și pe planuri multiple, consistența formulării înlătură posibilitatea oricărei obiecții. Există însă în limbajul „criticii” accepția mai veche potrivit căreia „creația deschisă” definește acea artă (operă), care, renunțînd la unele principii încetățenite: biografia personajului și unitatea de acțiune, de exemplu, devine propriul obiect. Sub acest raport, un „roman deschis” ar fi acela care tinde să-și exprime propria elaborare, neîngrădită de reguli normative. Desigur, în *Mizerabili*, ca în foarte multe alte romane, oricît de tradițional realiste, întîlnim intervenții ale autorului care explicită unele relații între fabulație, romancier și cititor sau între personaje, dar acestea sînt mult prea rare pentru a se constitui în reflexul unei tehnici conștiente a scrierii romanului. Or, a socoti tetralogia romanticului francez un roman deschis în acest din urmă sens, ar fi totuși prea mult. De altfel, construcția rațională a operei și intenționalitatea pronunțată a simbolurilor — caracteristici relevate insistent de Cornelia Ștefănescu — contrazic fluxul neîntrerupt, monologat, al inspirației sau al epicului pur, neorganizat, fără altă logică decît cea a continuității imediate și fără finalitate. Să ne amintim și concluziile „glumei estetice” a lui G. Călinescu.

Asemănătoare, ca metodologie și scop, sînt și cele două studii despre doi mari prozaatori români: Liviu Rebreanu și George Călinescu. În primul caz, autoarea readuce în discuție, împlinindu-le cu fațete noi, punctele de rezistență ale romanelor țărănești, căutînd în ace-

lași timp posibile virtualități care să le deschidă spre interesul cititorului actual. Apropiindu-l, ca vîrstă literară, pe L. Rebreanu de Zola și nu de contemporanii săi Proust și Gide, care îi stîrneau nedumeriri, și comparîndu-l cu alți romancieri de prestigiu, Cornelia Ștefănescu își întemeiază concluziile privind originalitatea creației respective în spațiul universal și reprezentativitatea acestuia în perimetrele naționale. Cit despre G. Călinescu, după ce trece în revistă părerile inițiale despre legitimitatea romanului obiectiv pentru solul românesc și non-aderența la orice alte formule novatoare, exegeta remarcă mutațiile de concepție, care se operează mai ales după *Enigma Otiliei*. Prefigurate încă în *Cartea nunții* și chiar în modelul declarat balzacian concretizat în *Enigma Otiliei*, inserțiile heterodoxe ale romanului modern de sorginte gidiană sau proustiană vor căpăta plenitudine în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*. Pe direcția depistării procedeele moderne de înălțare a construcției epice călinesciene — perspectivarea simultaneistă în caracterizarea personajelor, jurnalul intim, discontinuitatea temporală sau metoda epistolară — se realizează, de altminteri, precumpănitor și contribuția autoarei în acest studiu.

În studiile de literatură comparată care alcătuiesc a doua arie de probleme a volumului, Cornelia Ștefănescu își concentrează atenția asupra unor momente importante din istoria romanului francez și românesc: apariția romanului feuilleton de tip senzațional, momentul naturalist și cel proustian. De cele mai multe ori metoda folosită este aceea obișnuită în lucrările comparatiste de relații bilaterale. Mai întîi se studiază amănunțit dezvoltarea fenomenului literar înăuntrul factorului emițător, de astă dată în Franța, după care se urmăresc ecourile transmise pe diverse trepte calitative: impulsuri efflorescente, înlururii, paralelisme etc., în sfera factorului receptor: literatura română. Fără îndoială, o însemnătate deosebită pentru noi prezintă în special rezultatele cercetării celui de-al doilea termen, întrucît invedează evoluția literaturii române în relații complexe cu contextul universal, în cazul de față în legăturile nemijlocite cu cel francez. Pe de altă parte, contribuțiile documentare, masive și concludente, la care se alătură cele interpretative, întregesc lămuritor explicațiile unor probleme de istorie literară încă în litigiu.

Un exemplu în acest sens îl constituie studiul despre romanul lui E. Sue, *Misterele Parisului*, și soarta lui în România. Încercînd să răspundă la trei întrebări: ce a favorizat succesul cărții, ce a contribuit la minimalizarea ei și ce a însemnat ea pentru literatura română, autoarea schițează la început istoria genului și apreciază calitățile și scăderile structurilor de acest fel cu localizări insistente în *Misterele Parisului*. Prevenit astfel asupra cărții și a genului, cititorul este purtat apoi cu dezinvoltură în România, unde i se înfățișează un peisaj policrom, istoric și literar, punctat de ample detalii. Concluziile autoarei, fundamentate pe un itinerar al investigației bogat reprezentat analitic, reliefează înlururirile depistate la Baronzi, Aricescu ș.a., calitatea scăzută a prelucrărilor și imitațiilor față de modelul francez, afirmînd însă rolul stimulatî în dezvoltarea gustului de a serie și a citi în această primă vîrstă a romanului românesc. Specificitatea ambianței autohtone, filtrată și prin experiența utilă a *Misterelor*, avea să-și capete expresia proprie abia în *Ciocoi vechi și noi* — subliniază cu deplină acoperire Cornelia Ștefănescu.

Naturalismul, degenerare a pozitivismului în literatură, dar și reacție față de deconcertanța vagului modernist, este abordat prin corifeul său francez, Emile Zola. Respins și acceptat în țara de baștină, părintele naturalismului european va avea o receptare la fel de contradictorie și în România. Oricum însă, respins de direcția junimistă sau îmbrățișat de cea de la „Contemporanul”, Zola are un ecou considerabil în țara noastră. În urma despuierii unui material foarte întins, pe care îl expune cronologic în amănunțime, Cornelia Ștefănescu găsește — le exemplifică fără puțință de tăgadă — infiltrații naturaliste mai puțin limpezi sau mai statornice la destui scriitori români: C. Mille, Al. Macedonski, Delavrancea, I.L. Caragiale, L. Rebreanu ș.a. Sugestiile metodei naturaliste, adunîndu-se mai mult în planul creației propriu-zise, decît în cel teoretic, atestă existența la noi, ca și în alte țări apropiate,

a unei literaturi de factură zolistă nu întrutotul epigonică, literatură care n-a fost născută de o frământare de idei distinct constituită esteticeste la noi.

În sfârșit, momentul proustian circumserie numai reverberațiile fenomenului în cadrul literaturii române, autoarea înregistrând cu aceeași sensibilitate și constantă acribie atitudini și opinii ale creatorilor de la noi, pe care le completează ilustrativ cu pătrunderile *volens-nolens* în operele artistice. Compliniri pe alte laturi reprezintă cercetarea în lucrări separate, pe de o parte, a corespondenței lui M. Proust cu prietenii români și, pe de alta, a problemelor pe care le pune jurnalul de creație. În cea din urmă sînt expuse caracteristicile și fagașele evolutive ale speciei de la jurnalul narativ (B. Constant, Stendhal, frații Goncourt, Barrès, Amiel), pînă la cel deschis asupra creației (G. Marcel sau A. Gide) în Franța și în România (A. Holban, M. Sebastian, Camil Petrescu, G. Călinescu ș.a.). Și aici autoarea face o adevărată risipă de argumente documentare, căutînd să-și verifice riguros fiecare susținere pe cît mai multe planuri posibile. Căci, într-un domeniu mai totdeauna labil, Cornelia Ștefănescu simte nevoia de certitudini, pe care și le construiește sistematic și cu răbdare pe temeinice schelări factologice. Această pasiune a demonstrației, chiar dacă pe alocuri poate părea obositoare întrucîtva, îndreptățind necesitatea unor cuprinderi mai de sus, sintetice, consolidează comentariul restringînd la minimum posibilitățile de chestionare. Sînt motive, se mai pot adăuga și altele, pentru care considerăm că volumul de față, nelîndoielnic util pe linia cercetărilor de literatură universală și comparată, o situează pe autoare printre specialiștii din țara noastră în problemele romanului.

Stan Velea

Ladislav Gáldi, Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga,

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, 205 p.

Cunoscător de autoritate și neegalată competență al problemelor de versificație, autor al unei cuprinzătoare și consistente istorii a versului românesc, Ladislav Gáldi¹ oferă prin monografia de față o descriere a prosodiei unuia dintre poeții reprezentativi ai literaturii noastre naționale — Lucian Blaga. Monografia este concepută — așa cum și titlul o sugerează — ca un fragment dintr-o posibilă istorie a versificației românești, față de care lucrarea amintită mai sus reprezintă doar o introducere.

Cîteva preliminarii teoretice precizează cadrul comparatist în care evoluează analiza și metoda descriptivă, corelată cu frecvente digresiuni și precizări de ordin istorico-literar și stilistic, menite să nuanțeze interpretarea faptelor.

În *Introducere* sînt delimitate — în evoluția poetică a lui L. Blaga — 10 faze (delimitate față de un foarte ambiguu „degré zéro de la prosodie”); cele 10 faze constituie, de fapt, 10 tipuri (fiecare dintre ele cu cîte o variantă), susceptibile de a interfera². Punctul de vedere metodologic urmărit este astfel expus cu limpezime: „S'inscrivant en faux contre ceux qui, à cause du retour permanent de certains thèmes, refusent d'envisager l'évolution du poète de volume en volume, on essayera de conserver l'unité et l'harmonie de chaque recueil. À

¹ Ladislav Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Minerva, 1971.

² *Lauda somnului* ilustrează, de exemplu, interferarea tipurilor II.A, IV.A, VII A, etc.

propos de chacun on examinera dans quelle proportion on y retrouve les 10 (ou plus exactement, les 20) types de vers; en outre, conformément aux exigences de la métrique fonctionnelle, on tentera d'établir les principales fonctions expressives des diverses formes de versification, sans toutefois simplifier les rapports fort complexes qui existent entre la forme d'un poème et les idées ou motifs que le texte véhicule"³. Lăsând la o parte întrebarea necesară, și anume, dacă această tipologie imanentă operei acoperă, în totalitatea ei, descrierea formelor prozodice caracteristice, folosite de L. Blaga, facem doar observația că un examen statistic, fie și sumar, ar fi fost binevenit și că tipologia în cauză nu ar mai fi reprezentat doar baza unei analize deductive, care să valideze o schemă aprioric stabilită, ci punctul ei final, tabloul sintetic și funcțional al descrierii.

Tipologia, prezentată succint în *Introducere*, este urmată de opt capitole care fixează cronologic evoluția versificației lui L. Blaga, în momentele poetice mai semnificative.

Poeemele publicate înainte de 1919 sînt privite sub aspectul legăturii lor cu tradiția poeziei ardeleni, ilustrată memorabil de versul lui O. Goga (prezența enasilabului $\cup \cup \cup \cup \cup$, interpretat de L. Găldi ca un metru dactilic cu anacruză, și care se revelă a fi de fapt un enasilab amfibrahic, sau a enasilabului iambic); versurile de acest tip, grupate în catrene ($xaxa$) sau octave ($xaxaxbxb$) se subsumează tipului IX.A. Tot în primul capitol este semnalat caracterul prozodic ambiguu al volumului *Pietre pentru templul meu* (1919), considerat de L. Găldi drept stadiu intermediar în cristalizarea versului liber al lui L. Blaga⁴.

Menționarea unor procedee tipice retorice (paralelismul riguros, „la phrase carrée”, repetiția anaforică, uneori chiar ternară!) alternează cu analiza ritmică a unor pasaje considerate revelatoare din punctul de vedere al scopului urmărit.

De un considerabil interes este și capitolul următor: II. *Les poèmes de la Lumière*. Sînt trasate coordonatele largi, naționale și europene între care s-a dezvoltat poezia lui L. Blaga (dar discuția include doar pe ardelenii Ovid Densusianu, Emil Isac și Aron Cotruș, fără menționarea, într-o prezentare de ansamblu, a penetrației versului liber în scrisul artistic al unor poeți, precum simbolistii T. Arghezi, A. Maniu etc.). Tot aici, în aceste preliminarii ale analizei, se amintește și noutatea pe care maniera lui Blaga de a compune a adus-o în peisajul poeziei românești, noutate derivată din lecturi intense ale poeziilor germani (Dehmel, George, Trakl); de la precursorul expresioniștilor, Arno Holz, Blaga deprinde procedeul grupării versurilor (iambice) în figuri „triunghiulare”, menite să reliefeze — la sfîrșit de perioadă — un cuvînt sau o sintagmă. Fără să conteste influența lui A. Holz, Vl. Streinu, mai puțin preocupat de un determinism foarte stringent al filiațiilor, face în continuarea observației citate anterior (v. *supra*, nota 4) o precizare de maximă importanță: „Versurile noului poet erau de fapt o proză întreruptă și rînduită ca „poem tipografic”⁵. Ceea ce înseamnă că Blaga optase conștient pentru o formulă a versului, într-un fel extravagantă, în orice caz exterioră. L. Găldi analizează însă cîteva poeme reprezentative ale ciclului (*Eu nu strîvesc corola de minuni a lumii, Gorunul, Pămîntul, Lumina, Martie, Visătorul*) din punct de vedere metric și ritmic (uneori, chiar și strofic), dar pericolul unei astfel de analize se conturează de pe acum: nici un fel

³ L. Găldi, *Contributions...* ed. cit., p. 14—15.

⁴ Alți cercetători par a ignora această perspectivă genetică; afară de remarcă cu caracter general, citată de L. Găldi (v. *Contributions...* nota 31), remarcă ce aparține lui Ovid S. Crohmălniceanu, în legătură cu posibilitatea de a rearanja în versuri cugetările acestui volum, poate fi menționată aici observația mai nuanțată a lui Vl. Streinu: „Între *Poeemele luminii* și *Pietre pentru templul meu* deosebirea era numai de ordin tipografic: în timp ce „poemele” fuseseră tipărite într-un fel de „proză spațiată”, „cugetările” volumului al doilea apăruseră în proză obișnuită. Dar, calitativ, nu se deosebeau. „Poeemele” puteau prea bine să primească „tipografierea prozei, iar cugetările să fie dispuse după tehnica întîmplătoare a poemelor” (*Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 241).

⁵ Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 241.

de reguli formale aproape că nu modelează fluxul liric, heterometria se asociază cu absența rimei, cu tonul general discursiv, cu prezența masivă a „enjambement”-ului. Chiar L. Gáldi recunoaște acest „haos” al formelor care domină primul ciclu de poeme: „Inutiles d'ajouter que, dans ce groupe, chaque texte a nécessairement un caractère individuel: le rythme, sans être moins marqué, se subordonne d'avantage à la structure de la phrase et, en dernière analyse, à l'achèvement de la pensée”⁶.

În capitolul al treilea, consacrat prozodiei din *Pașii profetului*, autorul face observația de principiu: „on est aussitôt frappé par les proportions modifiées du vers libre”⁷; analiza evidențiază predominanța metrului iambic într-un număr de 5 texte (ceea ce nu justifică ideea predominanței lui în tot ciclul), a celui anapestic ($U \neq UU \neq UU \neq U$). Sunt semnalate mici pasaje scrise în metru trohaic, fără ca folosirea lui să fie consecventă în acest ciclu. Versurile trohaice sunt înglobate în unități mai mari, polimetrice, cazul cel mai frecvent de utilizare fiind alternarea lui cu versul iambic: „La fonction du mélange des vers iambiques est évidente: elle permet à l'auteur de se rapprocher de la communication orale et même d'introduire dans son langage poétique des unités rythmiques qui ne seraient point compatibles avec les exigences d'un système prosodique plus rigoureux. Les fragments de dialogue qui terminent chaque strophe ont pourtant un rythme trochaïque et un caractère nettement oral”⁸ în multe cazuri, amestecul polimetric al segmentelor iambice și trohaice ia aspectul triumfului lui, preferat încă de poet.

În ciclul *În marea trecere* (cap. V), prozodia pare să se disciplineze, în sensul evitări unei heterometrii șocante; chiar atunci când apare formula „triumfătoare”, ea este mai puțin vizibilă, mai subordonată unui imperativ liric, decît era în primele cicluri de poeme; predomină metrii iambice și cei anapestici (eneasilabi). Ceea ce pare să evidențieze analiza în acest capitol este ideea că — indiferent de libertatea manifestărilor heterometrice — poemele tind a fi din ce în ce mai riguros construite pe o simetrie a icușilor (susținută uneori, de asonanță și simbolism fonetic, sau de întrebuintarea anaforelor), ca în textul următor:

	Număr de icuși
(III) Poate a pierit/sub stînci.	2,1
Poate s-a cufundat/în pămînt.	2,1
În zadar i-aștept/veștile,	2,1
numai peșteri/răsună,	2,1
piraie se cer/în adînc.	2,1
	9

Lauda somnului este caracterizat în liniile sale esențiale de către autor: „dans ce volume [...], la rime occupe déjà une place dominante; en même temps l'hétérométrie totale et le vers accentuel cèdent la priorité aux vers anapestiques et dactyliques. Parallèlement à ce processus, le caractère astrophique du monologue intérieur est remplacé d'abord par la segmentation en strophes inégales, ensuite par le quatrain hétérométrique”¹⁰. Efortul analizei este orientat în acest sens: metrii anapestice par să predomine, iar structura strofei evoluează de la forme capricioase, instabile, ca număr de versuri, spre catrenul tradițional (de multe ori cu forma *xaxa*). Rimele sunt prin ele însele obișnuite; frapantă devine preferința pentru folosirea versurilor scurte, destul de neregulate ca ritm, rimate după schema *xaxa* (uneori, versurile scurte par segmentarea altora mai lungi, distihul transformîndu-se în catren — v.

⁶ L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 47.

⁷ L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 51.

⁸ L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 61—62.

⁹ L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 114.

¹⁰ L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 121.

Cap aplecat, p. 130)¹¹. Analiza lui L. Gálđi este atentă la cazurile de simbolism fonetic sau de asonanță: *bătrinele/fintline/mline/ărinile*, în *Noapte ecstalică*:

„Adinc subț bătrinele
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-nchid fintlinele.
Așează-ți în cruce
gîndul și mlinele.
Stele curgînd
ne spală ărinile”.

(p. 132)

sau remarcă prezența acestei rime dactilice, în *-iile*:

„Vîntul a dat în pădure
să rupă crengi și coarne de cerbi.
Clopote sau poate sicriile
Cîntă subț iarbă cu miile.”

(*Peisaj transcendent*, p. 128).

Cu ciclul *La cumpăna apelor* se observă tot mai mult o reîntoarcere la forme mai tradiționale. Analiza lui L. Gálđi evidențiază o serie de elemente revelatoare: predominanța catrenului polimetric, frecvența rimei (perfecte sau asonante) în dispunerea cunoscută deja (*xaxa*), predominarea anapestului (sau, într-o altă terminologie, a amfibrahului)¹², a rezonanțelor folclorice, a reminiscentelor clasiciste (clauzule adonice: „Port acum în mine/febra eternității” — *Sat natal*, p. 149).

Dimpotrivă, *La curțile dorului* constituie, din punctul de vedere al prozodiei, un exemplu de co-ocurență a formelor influențate de folclor și a unor scheme ritmice non-populare (ritmuri anapestice și dactilice). Segmentarea poemelor devine din ce în ce mai precisă — distihul (*Alean* și *Asfințit marin*) alternează cu terțetul din *Boare atlantică* sau *Estorul* (schema *axa*). Autorul remarcă însă numărul precumpănitor al catrenelor dactilice/anapestice, fie realizînd schema *xaxa*, fie, ca în *Coasta soarelui*, urmînd forme tradiționale (*abba, aabb*), dar îndrăznește și influente prin folosirea exclusivă a rimelor dactilice (aceleași rime dactilice apar covârșitor și în *Asfințit marin*).

Procesul de întoarcere la formele tradiționale se accentuează în *Nebănuitele trepte* („on constate [...] une certaine diminution du nombre des quatrains (6 sur 28 !); en revanche, des poèmes monométriques deviennent encore plus nombreux”¹³). Dintre poemele scrise după 1943, reținem doar, dintre numeroasele exemple pe care le oferă descrierea lui L. Gálđi, *Zodia Cumpenei*, scrisă în metru safic, cu numeroase clauzule adonice:

„Se mîsoară, se cîntărește rodul
de argilă, visul și umbra verii,
și povara ce-i amintirea pentru
orice făptură”.

(p. 391)

„clasicizarea” expresiei prozodice este tot mai evidentă.

¹¹ Toate citatele din poezia lui L. Blaga vor fi făcute după: Lucian Blaga, *Poezii*, București, Editura pentru literatură, 1967, ediție îngrijită de George Ivașcu.

¹² Credem că folosirea termenului de amfibrah este mai convenabilă: se evită, pe de o parte, confuzia cu anapestul „pur” (UUUUUUUUUU), pe de altă parte, anapestul propriu-zis este un metru puțin folosit în poezia românească, după cum însuși L. Gálđi observă: v. *Contributions...*, ed. cit., p. 137, nota 86.

¹³ L. Gálđi, *Contributions...*, ed. cit., p. 157.

Ceea ce reține atenția — ca principiu călăuzitor — este grija permanentă a autorului de a corela planul descrierii prozodice cu celelalte niveluri ale textului poetic (cel stilistic, cel de semnificație etc.); aceste modalități de analiză devin vizibile mai ales în capitolul al IV-lea, *Versul liber dramatic*, consacrat prozodiei a trei poeme dramatice: *Ermitul*, *Zalmoxis*, *Tulburarea apelor*. Dar dacă menționarea unor procedee de ordonare sintactică a versului, a unor „figuri de sunet”, a unor tropi chiar, poate face un serviciu analizei, prin aceea că articularea planurilor simultane ale textului este mai bine percepută, corelarea prea declarată, prea directă, a prozodiei cu descrierea conținutului are puține șanse de a deveni pertinentă. Acest fapt, observabil în întreaga lucrare, a fost probabil generat de dorința autorului de a conferi analizei o cit mai mare suplețe, conform principiului *intenționalității* care guvernează scriitura poetică ce se cere descifrată. Desigur că un corolar al acestui principiu, formulat de L. Găldi cu mult înainte de apariția lucrării de față¹⁴, ar fi *funcționalitatea* versului, găsirea elementului pertinent la nivel prozodic. În capitolul destinat descrierii și analizei prozodiei în poemele dramatice mai ales, stringența utilizării unor asemenea principii este minimă; L. Găldi pierde din vedere, datorită considerentelor presupuse mai înainte, faptul că nivelurile structurii formale a textului se adecvează diferit „conținutului”, că forma poetică nu este un continuum omogen și că, în consecință, dialectica formă/conținut este și ea imprevizibilă, discontinuă. În afară de acestea, sistemul prozodic este, de cele mai multe ori, indiferent substanței lirice în sine, iar un asemenea considerent ni se pare a avea și mai mari șanse de valabilitate pentru un poet al forme libere, la care variația individuală joacă un rol atât de mare. Observația o facem doar cu rostul de a semnală că, uneori, la lectura cărții, cititorul era derutat de mulțimea cazurilor particulare, pentru care o tipologizare ar fi fost greu de operat; o accentuare mai fermă a unor trăsături definitorii ar fi ușurat mult sesizarea concluziilor acestei lucrări, ce prezintă, în afara garanțiilor de autoritate a autorului, un dublu interes: în primul rând, acela că implică un model (firește, nu singurul posibil) de descriere a sistemului prozodic al operei unui poet, sub forma monografiei; apoi, este interesul celui orientat spre cercetarea formelor poetice (fie el istoric literar sau lingvist) pentru evoluția acestor forme, între care versul liber joacă un rol privilegiat.

Gabriela Duda

Sașa Pană, *Născut în '02*,

Ed. Minerva, București, 1973

Autorul celebrului *Manifest*, unul din programele fundamentale ale grupărilor avangardiste dintre cele două războaie mondiale, poet de autentică vocație, spirit iconoclast vis-à-vis de tot ceea ce era vetust în artă, dar respectînd valorile clasice, patetic pînă la extremă în lupta tinerilor avangardiști pentru dobîndirea unei expresii și conținut inedit în arta acestui secol, Sașa Pană era astăzi cel mai în măsură, poate, să scrie o istorie intimă, „din familie”, a avangardismului românesc. Căci acesta este sensul și înțelesul volumului de față. În locul amintirilor dulcele și aproximative, a evocărilor „din aducere aminte”, fals pioase, Sașa Pană prezintă un adevărat jurnal și o arhivă de front a avangardismului românesc interbelic. De obicei cărțile de memorii literare sînt bănuite de o tendință excesivă de supraevaluare a autorilor, de prea multă invențiune, de unde și susceptibilitatea îndreptățită a istoricilor literari. Bineînțeles, ripostă la acest gen de memorii, Sașa Pană nu își transformă propriile sale

¹⁴ v. L. Găldi, *Le vers libre est-il libre? Réflexions sur la versification de Lucian Blaga, în Omagiu lui Al. Rosetti*, București, Ed. Acad. RSR, 1965, p. 265—270.

memorii într-o istorie aridă asupra mișcării de avangardă din România. Dar cum poetul *Prozopoemelor* și-a legat viața literară de un principiu estetic, căruia i-a rămas devotat decenii de-a rândul, istoria avangardismului de la noi este implicată la tot pasul și în orice împrejurare semnificativă de viață, în biografia autorului. Trecută prea mult în legendă, moștenirea ei fiind disputată excesiv și contradictoriu, precum ea a și fost în nenumărate ocazii, mișcarea avangardistă trebuie discutată azi într-un mod obiectiv și principial, relevându-i adevărata valoare — și limita —, în dezvoltarea literaturii noastre moderne. Deși au apărut în ultimul deceniu câteva lucrări de critică și eseistică remarcabile, ca cele semnate de I. Pop, N. Balotă, o istorie a acestor fenomene literare și artistice în toată complexitatea lor de manifestare, nu s-a scris încă. Pe de altă parte, revistele și volumele beletristice de avangardism, prin eferitatea apariției lor, cit și prin tirajele minuscule, aproape intime, au devenit un material de arhivă, piese de bibliofilie. Sașa Pană, și în acest caz era cel mai indicat să scrie o asemenea carte. Locuința sa este o bibliotecă și o arhivă unică a mișcării avangardiste de la noi și din străinătate. Puțin cunoscută și de noi și de istoricii literari europeni specializați în această epocă literară, mișcarea avangardistă din România are o desfășurare care în unele privințe a precedat mișcarea avangardistă occidentală. Personalități de frunte ale avangardismului european, Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner, Ilarie Voronca, B. Fundoianu au debutat în viața artistică românească și și-au făcut un nume înli în cultura noastră. Vor rămâne și după ce se vor stabili în Franța, alături de compatrioții lor din țară: I. Vinea, I. Maxy, Geo Bogza, Șt. Roll ș.a. Opera lor continuă să se afirme în cele două culturi. Sașa Pană surprinde în jurul biografiei sale întreaga rețea de evenimente și date care au premers, au generat și au întreținut mișcarea avangardistă la noi, toate grefate pe o stare de nemulțumire și de împotrivire la realitatea lumii burgheze. Mediul intelectual progresist al familiei, școala, Universitatea, formează pe tânărul medic-locotenent Sașa Pană în spiritul unei demnități a convingerilor sale ideologice și artistice. Scriitori, dascăli, savanți, superiori de-ai săi în armată, precum avocatul atît de cald, colonelul Gorescu, modele de atitudine etică, exemplare de oameni iluștri, prieteni ideali ca Geo Bogza și Șt. Roll, oameni mărunți, anonimii, care formau clientela birtului din strada Văcărești, dar și o faună de poltroni, politicieni, afaceriști de toate categoriile populează lumea de amintiri a lui Sașa Pană. Poetul atît de discret și de o aleasă ținută în viața de toate zilele, ni se dezvăluie prin acest volum de memorii de medic ofițer, în nesfârșitele sale peregrinări, prin țară, în inspecțiile pe teren în orașe, țiguri și sate mizere, în cafenea cu prietenii, în librării și săli de expoziții, într-o frumoasă modestie intelectuală, devotat obligațiunilor sale profesional-civice, dar în același timp un artist pasionat de tot ceea ce era nou, avid de informație și cultură. Medicul Sașa Pană, poetul și unul dintre cei mai vehemenți animatori ai avangardismului, își prezintă, așadar, memoriile dinăuntrul unei experiențe și activități literare. Biografia sa împărțită între familie, regiment, masa de scris și tipografie, este dominată, desigur, de realizările sale ca poet, redactor, editor și mobilizator de forțe artistice, pasionat luptător pentru afirmarea unui nou spirit în arta interbelică. Desigur, ar fi eronat istoricește să se deducă impresia că tot ceea ce a fost nou în epocă s-a datorat în exclusivitate avangardiștilor. Nouă atunci era și proza lui Rebreanu și a lui Sadoveanu, nouă era și poezia lui Lucian Blaga, V. Voiculescu. În viața literară a unei epoci nu pot fi monopoluri de supremație. Categorie, mișcarea avangardistă nu putea fi totul în perioada interbelică. De aceea, mișcarea avangardistă înțelegea ca o realitate determinată de reacția antiburgheză, în disputa de forțe și din nevoia unei schimbări de cadru, nu trebuie nici subapreciată, dar nici supraapreciată. Pornită din riposta tinerească la literatura academizantă, șablonizată, roabă conveniențelor gustului burghez, mișcarea avangardistă s-a constituit de sine după primul război mondial, în jurul revistelor „Contemporanul”, „Unu”, „Punct”, „Integral”, „75 H.P.”, „Urmuz” etc., creînd o estetică nouă și o artă nouă. Sașa Pană, cum era și de așteptat, nu putea să surprindă din complexul vieții literare și artistice a epocii interbelice, decît ceea ce venea în directă legătură cu opțiunea sa artistică, cu preferințele

sale de grup literar. Avangardismul literar românesc este, astfel, văzut prin prisma unei experiențe nemijlocite, din perspectiva convingerilor civice și artistice ale lui Sașa Pană, ca o modalitate de a continua neaderența scriitorilor români la o literatură de tip burghez, nesemnificativă, pură producție poligrafică și tipografică. Poeți, prozatori, pictori, sculptori, teoreticieni, artiști de toate categoriile se adună sub stindardul mișcării literare avangardiste pentru a lupta contra societății burgheze, crezând prin aceasta că ei continuau tradiția de luptă a intelectualității noastre de la sfârșitul secolului trecut. Primul război mondial, mișcările politice și sociale ale proletariatului, Revoluția din octombrie, descoperirile excepționale în domeniile științei, îndeosebi în domeniul psihologiei prin psihanaliză, puneau artei probleme noi. Se simțea nevoia organică a unei schimbări de mentalitate, de conștiință artistică. Artă secolului al XX-lea nu se mai putea concepe cu uneltele și în maniera secolului trecut. Memoriile lui Sașa Pană sînt din acest punct de vedere nu o placă de înregistrare mecanică ori sentimentală a acestui disputat fenomen al modernismului, ci o trăire ca subiect, nu ca marlor. Toată istoria „secretă” a avangardismului românesc se află de acum deconspirată în autobiografia neliterară a lui Sașa Pană; planuri de acțiune și de luptă, alianțe și confruntări de poziții, armonii și dezarmonii zgomotoase, fricțiuni de moment și abandonări totale. Cu aspect de „Jurnal” într-o bună parte din acest volum, *Născut în '02* se dovedește o mărturie sinceră, care n-a evitat să arate și momentele dificile ale existenței avangardei literare românești, precum și limitele estetice și ideologice ale mișcării, opiniile deschise despre prieteni. Deși de nenumărate ori amicitia literară a partizanilor avangardiști era patetică și sentimentală, afecțiunile reciproce exagerate și comunicate public cu eluvii de declarații, epuizîndu-se toate superlativ-vele, totuși Sașa Pană, cu structura sa interioară formată în rigoarea profesiei sale pozitivistice, păstrează o măsură cumpătată în aprecierile critice, chiar și față de unele exagerări și îngustimi de concepție asupra dicteului și libertății în artă. Fronda artistică de la revistele avangardiste a fost în același timp și o frondă politică. Tendința unora dintre avangardiști de a se izola într-o zonă pură a actului artistic, în afara confruntării politice cu instituțiile burgheze, este înregistrată critic de Sașa Pană ca o utopie. Atacîndu-se literatura, mentalitatea, gustul și etica burgheză, implicit se atacau factorii determinanți, structura societății burgheze.

De aceea, la un moment dat, fronda avangardistă va fi politicește depășită de fluxul evenimentelor sociale. „Revoluția” în artă era insuficientă și restrînsă, cîltă vreme nu se efectua o schimbare istorică în structura societății. Aveau să se opereze răsturnări de optică, să se descopere zone altădată inabordabile pentru artiști. Aportul avangardismului la dezvoltarea artei moderne, în perioada interbelică, este incontestabil. Desigur, nu prin dicteul automatic, irațional și erotomanie se va face acest pas înainte în artă. Fundată în bună parte pe psihanaliză, estetica avangardistă a mizat mult pe descoperirea universului uman din subconștient, investigînd domenii adînci ale vieții noastre sufletești, pe care a dorit s-o comunice cit mai plenar. S-a vrut și s-a visat o eliberatoare totală a actului creator, precum și a vieții noastre interioare. Contradicția a apărut, însă, de la cea dintîi confruntare dintre realitatea interioară — așa cum înțelegeau unii avangardiști s-o exprime, și realitatea obiectiv-exterioră, care solicita o artă angajată. Cei mai mulți dintre artiștii avangardiști, în perspectiva luptelor revoluționare, vor simți această platformă de luptă insuficientă și inoperantă. Fie că vor părăsi definitiv tabăra avangardistă sau numai temporar, cu toții se vor înrola în mișcarea revoluționară comunistă. La „Veac nou”, „Bluze albastre”. „Cuvîntul liber”, „Meridian”, „Tinăra generație”, „Stînga”, „Cadran” etc. vor fi prezenți și vor lupta în condiții grele de ilegalitate, sub flamura manifestelor cu adevărat revoluționare ale clasei muncitoare. În paginile revistelor progresiste interbelice, avangardiștii se vor simți în deplinătatea responsabilității lor scriitoricești. Fronda avangardistă de la „Unu” se va maturiza numai printr-o însușire a ideologiei de clasă revoluționară. Numai a spune *nu*, nu mai era de-ajuns. Sașa Pană ne-a arătat felul în care a pătruns curentul de oxigen în cercul avangardist, din realitatea socială dinamită de o forță istorică cu adevărat revoluționară. Perspectiva istorică dată de mar-

xism-leninism intelectualilor avangardiști a însemnat trecerea lor de la revoltă și frondă la revoluție și baricadă. Adevărata avangardă o reprezenta acum proletariatul condus de partidul comunist român. Desigur, atitudinea socială și politică nu lipsise încă atunci din manifestările avangardiste. Îndeosebi în revistele *Contemporanul* și *unu*, „mai ales pe măsura ce revista (*unu*) înainta în ani și în clarificări”. E bine spus, pe măsură ce înainta în ani și în clarificări! Așa se maturiza nu numai revista ci concepția despre artă a partizanilor revistei. Numai cu descoperirea oferită de freudism prin „revoluția sexuală” părea o stranie aventură și o îndepărtare de la revoluție. Burghezia nu avea de ce se speria în fața revoluției „sexuale”, cum nu se sperie nici azi. Dimpotrivă! Nu dădea înapoi nici în fața teribilismelor agitate zgometos de tinerii avangardiști. Sașa Pană înșiruie titluri de lucrări care dovedesc că „pagini în care socialul și esteticul se îmbină perfect sînt numeroase”: Geo Bogza, *Poemul petrolifer*, Ștefan Roll, *Golful proletar*, *Primăvară roșie*, Ion Vițner, *Oclombrie*, *Supremul adevăr*. De altminteri, niciodată nu a existat un divorț total între scriitorii avangardiști și arta revoluționară. Îi interesau operele scriitorilor progresiști din lumea întreagă, ale scriitorilor sovietici, le popularizau cu un mare entuziasm. Sașa Pară ne transcrie tot acest proces de apropiere și de integrare a avangardiștilor în curentul revoluționar al luptei proletariatului din România. Lupta muncitorimii, valurile de greve determinau o puternică adeziune din partea scriitorilor avangardiști. Apar după 1930–1933 atâtea declarații de desolidarizare de modernism ale foștilor săi adepți. Pe bună dreptate, susține Sașa Pană, „avangarda nu a fost numai literară. Și nici nu putea. Afirmatie verificată: cei grupați în jurul revistei protestatare, neconformiste, antiburgheze, „Unu” (1928–1932) și, în continuare, al editurii cu același nume, ne-am regăsit cu toții, în anii grei ai guvernării antonesciene, înregimentați disciplinat în lupta ilegală, conspirativă, condusă de partidul nostru comunist”. Această solidarizare într-un front unic de luptă revoluționară fusese precedată de o lungă perioadă de trecere și de acomodare. Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, Ștefan Roll, Gellu Naum, Virgil Teodorescu vor declara în revistele de strîngă mobilizarea lor voluntară sub o altă deviză de luptă. Revolta, contestarea, nemulțumirea acută trecuseră din paginile literare ale „revoluției” suprarrealiste, în paginile revistelor argajate politic în efortul revoluționar al proletariatului. Revoluția proletară devenise adevăratul ideal de viață. O nouă artă nu se mai putea concepe decât în contextul unei transformări radicale a structurii și suprastructurii sociale. Memorialistul simte această trecere de la o baricadă utopică la una reală ca un proces normal și necesar. Nu era o părăsire de moment, ci o autodepășire de conștiință. Nenumărate pagini din acest volum evocă anii grei din istoria mișcării muncitorești și din activitatea conspirativă a partidului la care a luat parte și Sașa Pară. Primul volum se termină, simbolic, cu primul an al păcii și al victoriei. Realitatea postbelică solicita într-atît energiile și conștiințele noastre, încît poetul putea să renunțe luminos la cadrele poemelor sale de la „Unu”, convins că acumă „realitatea era mai extraordinară decît fantezia”. Adevărata libertate după care visaseră altădată avangardiștii români în perioada interbelică fusese dobîndită. Idealul tinereții lor de frondă intra în epoca realizărilor. Din vis, coborau în realitate, în focul acțiunii și al dăruirii de energie umană. *Născut în '02* se încheie într-un patos al adeziunii autorului la realitatea contemporană. Sașa Pană, cu un spirit artistic lucid și profund, deținînd un stil sec, cu un umor rece și cu o duioșie discretă, coboară în timp nu pentru a ne dezgropa o relicvă, ci pentru a ne descifra unele căi ale devenirii prezentului. *Născut în '02* este o carte vie, polemică, scrisă cu nerv, în care conținutul documentar primează, motiv pentru care va rămîne mereu o sursă de informare și de cunoaștere arhivistică a uneia dintre cele mai interesante mișcări literare interbelice.

Marin Bucur

Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*

Ed. Enciclopedică, 1973

Densă incursiune în istoria literaturii dramatice de la începuturi și până în contemporaneitate, sinteza profesorului Ion Zamfirescu reprezintă sistematizarea riguroasă a unui material de o extraordinară bogăție și varietate. Interpretând literatura dramatică ca o secvență din istoria culturală a omenirii, autorul îndeplinește un lung și minuțios excurs prin epoci istorice și literare, stiluri și curente, supunând fenomenul artistic propriu-zis, în speță textul, unei scrupuloase analize relaționale și de interferențe spirituale. Pentru coerența cercetării și argumentarea afirmațiilor, domnia-sa alege metoda traversării duble — sincronice și diacronice — a cîte unei țări, în care tradiția teatrală coboară pînă foarte devreme în secol, stabilind ca formule dramatice incipiente manifestările spectacologice ce dublau ritualurile magice și religioase în civilizațiile egipteană, greacă, latină, hindusă, persană, chineză și japoneză. Nașterea tragediei, rafinarea ei rapidă prin inovațiile tehnice și de conținut (complicarea acțiunii, introducerea celui de-al doilea și apoi al celui de-al treilea actor, eliminarea notelor de mister și fatalitate, umanizarea personajelor) facilitează, printr-un fenomen de imitație, apariția și constituirea independentă al celui de-al doilea gen dramatic, comedia, supusă propriilor imperative artistice. Exilat un timp printre „chipurile cioplite” care trebuiau distruse, teatrul s-a integrat construcției lumii Evului Mediu prin forme și modalități specifice, purtînd caracteristicile ei religioase și profane. Profund populare, exhibîndu-se în spații largi, de predicție în piețele bisericilor, ușor accesibile unei mulțimi amorse sub raport social, reprezentările medievale trăgeau un public numeros, implicîndu-l afectiv și spiritual, prin profesarea ideilor morale, didactice, filosofice, dominante. Utilizarea personificărilor abstracte, a caracterelor, viciilor, virtuților, poartă o valoare didactică aparte în această epocă, în care învățămîntul, instrucția ca atare este supusă, controlată și dominată de dogma bisericească intolerantă. Abandonat sub raport valoric în secolul al XVI-lea, teatrul medieval va mai fi sondat de Renaștere numai pentru reînvierea reprezentațiilor comice din categoria farselor, satirilor și moralităților, de care mentalitățile și „gustul artistic” al publicului orășenesc se simțea încă legat, interesul „autorilor” îndreptîndu-se atît spre evenimente laice imediate cît și mai departe, spre modelele clasice ale antichității. Autonomizarea științei și a filozofiei de sub tutela dogmei facilitează și emanciparea literaturii și implicit a literaturii dramatice, eliberarea ei din canoanele schiloditoare ale unei moralități lipsite de umanitate. Trupele teatrale devin tot mai familiare peisajului urban, costumația se complică, actorii se mișcă nestingheriți pe scene rapid improvizate, *commedia dell'arte* își întoarce privirea spre spectatori, ca obiect și subiect al existenței ei.

Dacă pentru Franța, Italia și Germania evoluția artei dramatice era previzibilă, în Peninsula Iberică și în Anglia ea a constituit un salt neașteptat, concretizat în cîteva talente de excepție: Gil Vicente, Lope de Vega, don Luis de Góngora, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, Marlowe, Ben Jonson și Shakespeare. Teoreticieni, autori și actori ei înșiși, aceștia sintetizează — fiecare într-o manieră remarcabilă — spiritul epocii, prefigurînd chiar dezvoltarea viitoare prin formulări și soluții practice geniale. Aceștia le urmează — în secolele clasiciste al XVII-lea și al XVIII-lea — o pleiadă de valoare aproximativ egală, ținînd seama de contextul general istoric: Corneille, Racine, Molière, Sheridan, Diderot, Metastasio, Goldoni, Fonvizin, Lessing, Goethe, Schiller. Creînd în spiritul valorilor umaniste ale Renașterii, teatrul clasic, partizan al clasicismului greco-latin (în tragedie), își va alege și subiecte din istoriile naționale (*Minna von Barnhelm*, *Götz von Berlichingen*, *Didona părăsită*), dar se va lăsa ispitit (în comedii) de liberalismul burgăzilor, surprinzîndu-i moravurile și năravurile cu o necruțătoare vervă satirică (*Școala calomniei*, *Burghetul gentilom*).

Revirimentul spiritual marcat de romantism (secolul al XIX-lea) în istoria civilizației și în istoria literară a asigurat un loc aparte creației dramatice; înmulțirea textelor doctrinare formulează pentru prima dată cu brutalitate (la propriu și la figurat) drepturile teatrului. Emanciparea de sub vechile sisteme estetice, proclamarea omului ca personaj universal, anularea vetusteii legi a celor trei unități, afirmarea necesității culorii locale (decor, costum, limbaj), contribuie la spectaculozitatea și pitorescul dramei, la nuanțarea gamelor ei poetice. „Bătălia” dramei romantice a reușit impunerea unor înnoiri semnificative, valori câștigate pentru realismul sfârșitului de secol. Avansul spectacular al cercetării științifice, recunoașterea principiilor determinismului ca principii cauzale, a impus experimentul ca metodă de asimilare a realității pozitive. Pe plan social, revoluțiile burgheze au schimbat dualitatea formală a sistemelor de guvernământ de până atunci, au determinat avansul maselor populare în arena istorică. În acest context, drama burgheză apare ca un al treilea gen dramatic, luându-și substanța atât din tragedie cât și din comedie, complicându-și personajele și aducând în scenă viciile societății moderne: cultul banului, filistinismul, egoismul, vanitatea socială, falsele virtuți puritane, destine ratate, comerțul sentimentelor etc., într-o varietate de forme ce constituie subiectele pieselor lui Oscar Wilde, G. B. Shaw, Gogol, Ibsen, B. Bjornson, Cehov, Gorki, Hauptmann, Strindberg. Formulele naturaliste și expresioniste adoptate în primele decenii ale secolului al XX-lea facilitează trecerea spre teatrul contemporan, prefigurează și motivează — într-un anumit fel — formulele teatrului simbolist, poetic, absurd, politic și de idei. Deși analiza acestora autorul nu o face, formulând o textură de argumente și exemple, ele sînt familiare cititorului din repertoriile scenelor românești, ca și din lectura ca atare a autorilor enumerați (Maeterlinck, Sean O'Casey, Paul Claudel, J. Giraudoux, Jean Cocteau, Unamuno, Pirandello, Eugen Ionescu, Artur Adamov, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Brecht, E. Piscator, A. Miller etc.). În același timp, caracterul lor de prezență contemporană, de fenomene în evoluție, nefinalizate, nu permite formularea unor afirmații unice, tranșante, asupra valorii sau nonvalorii lor. Un capitol consacrat „teatrului românesc” (al XXI-lea) urmărește în aceeași manieră, poate prea generală, apariția și dezvoltarea lui, de la manifestările populare religioase (*Vicleimul*) și profane (*orațiile de nuntă, plugușorul*), trecînd prin „momentul Caragiale”, pînă la „aspectele moderne și contemporane”.

Operă deschisă, *Panorama dramaturgiei universale* împletește cercetarea științifică cu exigențele unui eseu de proporții vaste, într-un domeniu în care sintezele sînt pe cît de rare, pe atît de dificil de realizat. Meritul profesorului Ion Zamfirescu se împletește în această valoroasă lucrare, cu inițiativa și datoria Editurii Enciclopedice Române de-a tipări „panorame” domeniiale.

Rodica Pandele

A. E. Baconsky, Panorama poeziei universale contemporane,

Ed. Albatros, 1973, 908 p.

Volumul acesta se cere a fi salutat în primul rînd ca un act de curaj și de devoțiune dar și ca un eveniment cultural de cea mai mare însemnătate, întrucît îmbogățește patrimoniul nostru spiritual și în plan literar și în plan științific. De bună seamă, într-un sens anumit el nu constituie o surpriză, ci încununează o activitate îndelungată de traducător și comentator de poezie a autorului, el însuși reprezentant de elită al poeziei contemporane românești. Dar privit printr-o altă prismă, volumul poate fi receptat și ca o operă fundamental nouă, și asta

datorită unei concepții unitare de organizare a materialului, care, după cum credem, a prezidat la alcătuirea lui.

Sumarul conține numai 100 de poeți ai secolului XX, dar nu putem continua — „de pe toate meridianele globului”, cum am fi vrut, poate, incitați fiind și de un titlu de rubrică pe care o semna cu ani în urmă autorul la „Contemporanul”. Lipsește spațiul „extraeuropean”. sau mai precis — de expresie extraeuropeană — Asia, Africa, lumea arabă. Cu alte cuvinte, tot ce va rămâne în afara ariei de investigație în cazul în care se va realiza proiectul Asociației Internaționale de literatură comparată de elaborare a unei istorii a literaturilor de limbi europene. Însă în cadrul astfel definit, adică în principal Europa și ambele Americi, viziunea e atotcuprinzătoare. Spunând aceasta, pornim de la convingerea, în care îl urmărim de fapt pe autorul volumului pe care-l recenzăm, că având în față o realizare de asemenea dimensiuni, literalmente monumentală, observațiile critice de genul reproșului „de ce lipsește cutare?” nu au obiect. Autorul însuși își exprimă părerea de rău (în *Introducere*, p. 18) că n-a tradus și dintr-o seamă de poeți pe care-i apreciază. Dar ce putea să facă, totuși? Posibilitățile unui singur om sînt limitate. În asemenea împrejurări nu aspectele parțiale contează ci totalul, ansamblul. Iar „totalul” e, indiscutabil, și semnificativ și reprezentativ. Dacă ar fi să ne explicităm pînă la capăt, continuînd punerea în relația propusă, am putea afirma fără nici o șovăială că în cazul în care alcătuirii „Istoriei literaturilor de limbi europene” ar trebui să întocmească o listă de poeți ai secolului XX care nu pot lipsi din volumul dedicat acestuia, ei ar putea să folosească volumul lui Baconsky drept punct de plecare. E posibil că lipsește un poet important dintr-anume literatură, e posibil că dintr-o altă un poet mai puțin însemnat a fost preferat unuia mai prominent, însă nici un nume dintr-acelea care au „marcat” poezia primei jumătăți a secolului XX și, deci, sînt indispensabile pentru adecvata înțelegere a sinuozităților traiectoriei sale de dezvoltare, nu lipsește. Și în asta, credem noi, constă esențialul.

Am spus „punct de plecare” pentru că, evident, dincolo de acesta orice nepotrivire de opinii, ori controversă este posibilă. După părerea noastră, derutantă e doar introducerea în culegere și a poeziilor români. Fără ei volumul nu putea fi receptat în nici un fel și ca o antologie. Nu era o selecție din poezii lumii, ci o selecție din traduceri ale lui Baconsky. În consecință, nici o absență nu putea fi imputată. Autorul nu-și ascunde, de pildă, aversiunea față de Pablo Neruda („... frazele lui dilatate, inclusiv materialul metaforic de aluviune impresionantă, nu mi-au spus niciodată prea mult” (p. 18), sau desconsiderarea unor poeți protestatari ruși, ca Demian Bednii sau Beziminski. Nu-i apreciază, nu-i înțelege, deci, ca poeți și, în consecință, **nu-l poate traduce**. Dar lucrurile se schimbă atunci cînd e vorba de poezii români; în cazul lor autorul nu traduce, ci selectează și astfel se expune celor mai variate nedumeriri. Deși, cronologic, volumul se pare că nu trece de mijlocul secolului, surprinde totuși absența totală a poezilor reprezentînd generația revoluționară din anii '30, care pînă către anul 1950 se afirmaseră mai toți ca poeți formați. Nu pronunțăm nici un nume, ca să nu cădem în aceeași capcană. Ne mărginim a formula datele problemei. Posibilul contraargument — că fără introducerea și a poezilor români volumul nu ar avea un caracter universal, sau ar lăsa impresia că în perioada respectivă literatura română n-ar fi propulsat nici un poet de talie universală — nu ne poate pune în incurcătură. În domeniul cercetărilor literare există, în acest sens, un fel de convenție tacită — prin „literatură universală” se înțelege totalitatea operelor literare de valoare, cu excepția celei naționale. Pentru toți ceilalți poeți, volumul lui A. E. Baconsky oferă și o foarte bogată informație, are și un caracter enciclopedic. Pentru poezii români nu poate oferi informații în plus — nimeni nu se va duce la acest volum ca să se informeze despre Bacovia sau Arghezi. Evident, posedă atributul noulății caracterizările autorului, dar acestea puteau să fie reunite și într-un alt cadru. Așa cum se prezintă însă în volumul de față, situația e generatoare de confuzii. Receptat ca antologie, volumul nu poate să nu nemulțumească pe mulți. În afara întrebărilor posibile semnalate, ar putea fi formulate și altele: de ce lipsesc, de pildă, Louis Aragon, Paul Eluard, Gabriel Peri și alți reprezentanți ai liricii de rezistență?

etc. Dar toate aceste întrebări se datoresc unei involuntare ambiguități. În substanță volumul nu poate fi judecat în lumina lor, ci numai prin ceea ce conține. Iar ceea ce conține este în sine foarte valoros.

În primul rând traducerea. Se înțelege de la sine că ne lipsesc mijloace adecvate ca să le putem aprecia pe toate. Pentru o asemenea exegeză critică ar fi nevoie de un colectiv. Dar prin ceea ce ne-a stat la îndemână, ne-am putut convinge nu doar de talentul autorului (dealtfel recunoscut), dar și de înaltul lui spirit de răspundere. Traduceri ca *Omul negru* de Esenin, *Proaspăt vopsit*, și *Primăvara* de Pasternak, *Lui însuși, iubitului, ți dedică autorul aceste rânduri* de Maiakovski sau *Asia* de Hlebnikov sînt veritabile giuvaiere ale genului. Avem toate motivele să presupunem că sub această latură volumul răspunde celor mai înalte exigențe critice.

De o ținută științifică remarcabilă sînt și scurtele „prezentări” ale poezilor traduse. Totalizînd una lingă alta cîteva sute de pagini, ele se alcătuiesc într-un fel de dicționar de poezie universală contemporană de o incontestabilă utilitate. Atît prin informația pe care o conțin, cît și prin caracterizările succinte, în cele mai dese cazuri extrem de sugestive. Semnalăm, de pildă, o foarte interesantă punere la punct împotriva acelora care speculează „lipsa de cultură” a lui Esenin (p. 253) sau definirea poeziei lui Nazim Hikmet, prin raportări și la Apollinaire și la Maiakovski, dar care abia scot în evidență alte registre sensibile (p. 320). Sau scurta dar pregnantă înfățișare a poeziei lui Vitezslav Nezval (p. 583—584). „Apollinaire e un poet mai presus de curente și de școli: situat la răspîntia vechilor orientări muribunde și a celor noi ce se vor naște în bună parte din *mantaua lui* (...). Poet al omului și al civilizației moderne, inventator al caligramelor, căutător de orizonturi necunoscute, care a defrișat terenuri încă necercetate pînă astăzi, Apollinaire păstrează însă și ceva din ținuta marilor poeți de odinioară, a tuturor celor ce, dincolo de configurația unui stil sau a unei epoci istorice, sînt mereu și mereu reductibili la însăși ideea de poet; a tuturor celor ce-și convertesc viața în legendă și evadează în mitologie, lăsînd istoriei literare o criptă goală și enigmatică” (p. 62—63). „Poezia lui Bacovia creează înaintea lui Eliot și cu mijloace expresive mai pregnante, în primul rînd prin extraordinara lor concentrare, prin epurarea totală de orice superfluitate a limbajului convențional, un *Waste Land* absolut” (p. 91). „Dar otrava lui Trakl nu e amară, ci are dulceața macilor, iar poemele au o mișcare largă, de maree visată, cu asimetrii neprevăzute, cu undulații ample, unde *cuvîntul* și *ctîntul* se rotesc și se înglînă ca vasele clepsidrei” (p. 751). „Spirit independent, refuzîndu-și predecesorii și contemporanii cu egală brutalitate, el (Maiakovski — n.n., M.N.) a evoluat pe o spirală proprie, malaxînd limba cu o dezinvoltură ce scandalizează, nimicînd cuvintele, călcîndu-le în picioare, inventînd altele noi, neașteptate, nu o dată arbitrar, supunînd expresia unui tratament violent și traumatic, străin de orice principii, călăuzit doar de neobișnuitul său geniu verbal” (p. 496—497). Lapidare și la obiect, caracterizările sînt fulgurante și expresive. La acest capitol sîntem ispiți să-i aducem autorului un singur reproș. În prezentarea lui Alexandru Blok, citim între altele, „Portretul pe care i-l face Maiakovski în poemul său *Harașo* (cunoscut la noi sub numele de *Poemul lui Octombrie*) e tendențios, fals și regretabil. Pornind de la scena reală a unei întîlniri nocturne în Petrogradul cuprins de revoluție, Maiakovski îl prezintă pe marele său confrate, într-o lumină peiorativă, ca pe un *poet al Rusiei scufundate*, legat de moșie și de sybaritismul nobiliar, exprimîndu-se la adresa lui cu o grosolănie în care nu ne e greu să sesizăm o umbră de invidie pentru prestigiul suveran al lui Blok și pentru ținuta lui de senior al scrisului” (p. 147). Se pare că autorul e obsedat de asemenea resentimente față de Maiakovski, căci în articolul dedicat acestuia, revine: „Nedrept cu Blok și Esenin, marii săi contemporani, pe care-i evocă în versuri la modul caricatural și simplist...” (p. 497). Nouă ni se pare că nedrept e mai ales A. E. Baconsky. În primul rînd nu este exact că Maiakovski îl prezintă pe Blok ca „pe un poet al *Rusiei scufundate*”. Poetul spune cu totul altceva, și anume că „în jur se scufundă Rusia lui Blok”, adică Rusia ce și-a găsit oglindirea în poezia

lui Blok („necunoscutele, reveriile nordului, cădeau la fund...”), ceea ce este riguros exact, căci însuși Blok a reliefat-o cu excepțională putere în *Cei doisprezece*. Portretul zugrăvit de Maiakovski nu este deloc „într-o lumină peiorativă”, ci tragic, ceea ce, iar, corespunde adevărului istoric. Iar în al doilea rând nici nu e vorba de portret, ci de polemică poetică. Maiakovski respinge viziunea lui Blok asupra revoluției — din *Cei doisprezece* — și-i opune o alta, avînd în centru nu chipul lui Hristos ci chipuri de „oameni vii”. În ce măsură avea sau n-avea dreptate, e o altă problemă, A. E. Baconsky avînd, evident, întreaga libertate să-l prefere pe Blok, dar de aici și pînă a-i face postmortem lui Maiakovski procese de intenții, a-l învinui de grosolănie și invidie e o mare distanță. Dar se mai iscă o întrebare. Cu mult mai ireverențios decît Maiakovski a vorbit despre Blok Esenin („Nu sînt de loc un om religios, nu sînt mistic. Sînt realist, iar dacă există și ceva nebuloasă în mine ca realist, atunci asta-i romanticitatea, dar nu de tip vechi, adorat de doamne, ci o romanticitate cu adevărat pămînteană, care aspiră mai degrabă către situații aventuroase în subiect și nu se manifestă prin predispoziții degenerate pentru Trandafiri, Cruci și alte baliverne”. Văzînd pe semne că a întrecut măsura, Esenin se corectează pe loc, dar într-un mod care-l înfundă și mai mult pe defunctul adversar: „Admiratorii lui Blok nu trebuie s-o înțeleagă în sensul că aş intenționa să-i profanez mormintul, aruncînd o piatră în el. Îl iubesc și-l prețuiesc în mod deosebit pe Blok, însă pe cîmpurile noastre el arată adeseori ca un olandez. Iar toți ceilalți mistici îmi apar ca niște ieziuiți¹”. Maiakovski realmente nu o dată a combătut orientarea nu alit a lui Esenin, cît a poeziei eseniene, însă la moartea lui Esenin i-a dedicat o poezie de o mare forță artistică și impecabilă ținută spirituală. Esenin însă îl califică pe Maiakovski drept „zugrav principal” și niciodată n-a revenit. Asemenea încrucișări de invective între poeții aceleiași generații sînt episoade curențe în istoria literaturii. Ele nu-i micșorează pe poeți, însă a le invoca pentru a-i învinovăți pe unii și a-i absolvi pe alții e cel puțin ineleant. Spunem toate acestea întrucît socotim că, fiind în drepturile sale atunci cînd e vorba de alegerea poeziilor (n-am fi cutezat, de pildă, să-i reproșăm lui Baconsky că din toată opera lui Maiakovski a selectat doar două fragmente și nici o poezie revoluționară), subiectivitatea ar trebui să fie strunită atunci cînd e vorba de faptele istoriei literare. Cît de înaltă a fost aprecierea pe care Maiakovski o dădea poetului Blok se vede și din articolul *Cum se fac versurile*. Istoria e istorie, ea nu poate fi nici înrăutățită, nici îmbunătățită.

În sfîrșit, înainte de a încheia, ne simțim datori să reliefăm că în *Introducere*, A. E. Baconsky dezvoltă un punct de vedere mai mult decît convingător asupra evoluției poeziei în secolul XX. Ne-a cîștigat în special modul dialectic de a înfățișa lucrurile, situarea foarte exactă a „avangărzii” în succesiunea orientărilor, pregnantă reliefare a jocului atracțiilor și contestărilor etc.

Privit în ansamblu, volumul lui A. E. Baconsky apare nu doar ca o carte de căpătîi pentru fiecare îndrăgostit de literatură, dar și ca un substanțial aport românesc la cercetarea poeziei secolului nostru.

Mihai Novicov

Studii recente de istoria literaturii hispano-americane

Literatura atît de bogată, de viguroasă și de originală a continentului hispano-american continuă să ispitească tot mai insistent pe cercetătorii străini, nu numai spanioli, ci și din alte țări europene cu vechi tradiții de romanistică în general și de hispanistică în special. Un

¹ Serghei Esenin, *Opere*, în cinci volume, vol. V, Moscova, 1962, p. 78.

rezultat de prestigiu al strădaniilor lor fecunde în această direcție îl constituie, între altele, următoarele volume, apărute în Italia, Franța și Spania, cu dată recentă și foarte recentă.

Giuseppe Bellini, *La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni*, Florența; Sansoni-Accademia, 1970, 572 p.

Volumul acesta, semnat de unul dintre cei mai reputați specialiști contemporani în literatură hispano-americană ai Italiei, profesorul Giuseppe Bellini de la Universitatea din Veneția *, este al 41-lea din cele 50 care urmează să formeze laolaltă Enciclopedia universală a literaturii pe care o alcătuiesc Riccardo Bacchelli, Giovanni Macchia și Antonio Viscardi sub titlul generic de *Le letterature del mondo*.

Împărțită în patru mari secțiuni, cartea profesorului Bellini e urmată de o foarte minuțioasă și sistematic întocmită bibliografie, întinsă pe circa 80 de pagini, și subdivizată într-o serie de capitole și subcapitole grupate (până la zi) pe genuri, țări, epoci și autori, ceea ce-i ușurează considerabil consultarea. E interesant de semnalat, între altele, în cadrul acestei bibliografii, ultimul capitol, intitulat „Contributi italiani”, al cărui material reprezintă scheletul unei eventuale istorii a hispanisticii italienești actuale în domeniul literaturii americane.

Prima parte a volumului se intitulează „Le letterature precolombiane” și cuprinde trei capitole, tratând, respectiv, literatura „náhuatl” (aria mexicană), literatura „maya-quiché” (aria Yucatanului și a Americii centrale) și literatura „quechua” (aria peruviană, boliviană și ecuatoriană) adică cele trei literaturi care reprezintă expresia culminantă a civilizațiilor precolumbiene superioare în sinul cărora au luat naștere. G. Bellini explică prezența acestui capitol la începutul cărții sale arătând că „nu în limbă, desigur, se află justificarea acestui prim capitol, chiar dacă multe expresii din literatura precolumbiană s-au incorporat versiunii castiliene. Justificarea se găsește în substanța spirituală pe care aceste literaturi o proiectează asupra lumii hispano-americane, în conexiunile intime care se manifestă continuu în altele și altele forme de expresie ale literaturii și ale artei sale” (p. 9).

Partea a doua a volumului este dedicată literaturii coloniale și cuprinde șase capitole, dintre care primul, cu caracter introductiv, se referă la „Cucerirea Americii și noua cultură”. Celelalte tratează pe rând principalele genuri literare care au înflorit în epoca colonială, și anume cronica (cap. II este dedicat cronicilor scrise de cuceritori, iar cap. III, intitulat sugestiv „Cealaltă față a conchistei”, cronicilor scrise de băștinași), poezia (cap. IV se ocupă de „romances”, ca gen tradițional specific, iar cap. V, de poezia lirică și de cea epică din sec. XVI și XVII) și, în sfârșit, teatrul și narativa (cap. VI).

Partea a treia se intitulează „De la epoca colonială la sfârșitul secolului al XIX-lea” și tratează în opt mari capitole principalele genuri literare care au înflorit în diverse puncte ale continentului hispano-american în acest interval de timp. Primul capitol are din nou caracter introductiv, ocupându-se de „Criza colonială și primii fermenti ai Independenței”; capitolul al doilea, intitulat „De la neoclasicism la preromantism” dedică un spațiu amplu figurilor reprezentative ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea, José Joaquín Fernández de Lizardi (Mexic), José Joaquín de Olmedo (Ecuador) și Andrés Bello (Venezuela), alături de numele, mai puțin răsunătoare, ale unor poeți de tranziție, în special argentinieni, ca Juan Cruz Varela, Juan Gualberto Godoy, sau Bartolomé Hidalgo. Capitolul al treilea este dedicat apariției romantismului, de la José María de Heredia (Cuba), până la grupul „proscrișilor” argentinieni, printre care Esteban Echeverría, José Mármol, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López etc. În continuare, capitolul patru tratează figura lui Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo și, mai cu seamă, José Hernández, creatorii așa-numitei „poesía gauchesca”, care, deși limitată exclusiv la zona din Rio

* Autor, între altele, al unor prestigioase studii asupra Sorei Juana Inés de la Cruz, a Incasului Garcilaso, sau P. Neruda și M. Angel Asturias, recentii laureați ai Premiului Nobel.

de la Plata, reprezintă, cum spune Bellini, „primul moment cu adevărat autohton al literaturii hispano-americane”, deoarece, „nu incupe dubiu că dacă se poate vorbi de o epică hispano-americană în sens net original, aceasta se inițiază cu „poesia gauchesca” (p. 192). Capitolul cinci, intitulat „Difuziunea romantismului: poezie și teatru” încheie considerațiile asupra acestui curent, trecînd în revistă figurile sale cele mai reprezentative de pe întinsul întregului continent hispano-american, de data aceasta.

Capitolul al șaselea tratează despre „Poezia modernistă” referindu-se în special la poezii ei de tranziție, ca Manuel González Prada, José Martí și Salvador Díaz Mirón, sau la primii ei reprezentanți propriu-ziși ca Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal și mai ales José Asunción Silva. Capitolul următor se ocupă de „Rubén Darío și triumful modernismului”, adică de epoca de plenitudine a acestui curent care reînnoiește din temelii expresia lirică hispanică. După o amplă analiză a operei corifeului său celui mai celebru, nicaraguezul Rubén Darío, Bellini se apleacă cu sensibilitate și minuție asupra paginilor altor contemporani ai acestuia, nu mai puțin importanți, ca Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig sau Amado Nervo, pentru a ajunge la ultimii săi reprezentanți, a căror operă prevestește deja criza modernistă, ca José Santos Chocano și Enrique González Martínez. Ultimul capitol al acestei părți, al optulea, trece în revistă „Proza și narativa: de la romantism la modernism”, oprindu-se mai îndelung asupra unor mari figuri ca cea a lui Ricardo Palma sau Jorge Isaacs, alături de profuziunea de nume de prozatori de mai redusă importanță din diverse colțuri ale continentului.

În sfîrșit, partea a patra este dedicată literaturii contemporane a secolului XX („Il Novvcento”) și se subîmparte, la rîndul ei, în șapte capitole, dintre care patru dedicate din nou poeziei: capitolul I tratează despre „Poezia feminină” atît de strălucit reprezentată în epoca noastră de mari artiste ca Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral (deținătoare ale Premiului Nobel pentru poezie pe anul 1945) și Juana de Ibarbourou. Capitolul doi tratează „Poezia modernă în America meridională”, ale cărei figuri culminante sînt, între altele, „creaționistul” chilian Vicente Huidobro, argentinianul Jorge Luis Borges în postură „ultraistă”, peruvianul César Vallejo sau, mai cu seamă, proaspătul laureat al Premiului Nobel, Pablo Neruda, „vocea majoră a Americii de Sud și una din cele mai mari ale întregului continent, care a influențat în maximă măsură întreaga poezie hispano-americană a secolului XX” (p. 307). În sfîrșit, capitolul trei se ocupă de „Poezia în America Centrală și în Mexic” (nume mai importante: M. Angel Asturias, José Gorostiza, Octavio Paz), iar capitolul patru, de „Poezia modernă în Antile” (cu reprezentantul ei de frunte Nicolas Guillén).

Capitolul cinci, foarte dezvoltat, se ocupă de „Narativa secolului XX”, analizînd pe rînd operele majore ale continentului hispano-american în acest domeniu, începînd cu cele ale lui Ricardo Güiraldes, continuînd cu cele regionaliste și realiste ale lui Mariano Azuela, Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ciro Alegria, sau cu realismul magic al lui José María de Argüedas, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier și Miguel Angel Asturias, pentru a ajunge, în cele din urmă, la inovatorii atît de viu aplaudați în Europa ai narativei hispano-americane actuale, un Rulfo, un Fuentes, un Cortázar, un García Márquez, un Vargas Llosa, un Lezama Lima, un Ernesto Sábato etc. În încheiere, capitolele șase și șapte se ocupă, respectiv, de „Teatrul în secolul XX” și de „Eseiștii” aceleiași perioade.

Întreaga lucrare a profesorului Bellini se remarcă prin bogata erudiție a autorului, prin claritatea exemplară a expunerii, prin discernămintul cu care știe să-și aleagă autorii și să-și dozeze, în funcție de importanța fiecăruia, comentariul, și, mai cu seamă, prin grija constantă de a scoate în evidență, printr-o permanentă confruntare cu valorile europene care o influențează și o potențează, originalitatea și importanța literaturii tratate, spre a contura obiectiv și convingător aportul acesteia la îmbogățirea patrimoniului literaturii universale.

Jacques Joset, La littérature hispano-américaine.

Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 128 p.

Apărută în binecunoscuta colecție „Que sais-je” (sub numărul 1485) lucrarea aceasta, aparținând unui tînăr hispanist belgian, asistent la Universitatea din Liège, este, evident, de o cu totul altă factură decît cea precedentă. Dimensiunile reduse ale volumelor acestei colecții, ca și publicul larg — nespecialist în majoritate — căruia i se adresează, l-au obligat pe autor să concentreze vastitatea materialului în cîteva mari capitole de sinteză, coincidînd cu marile epoci și curente care structurează, ca niște linii de forță, evoluția literaturii uriașului continent americano-hispanic.

Într-o scurtă introducere, autorul remarcă faptul că, tot așa cum „istoria țărilor Americii Latine se prezintă la ora actuală ca un raport de forțe între ideile de „dependență” și de „emancipare”, „evoluția tendințelor și genurilor literare ale Americii de limbă spaniolă ... se înscrie într-un sistem de tensiuni între respectul, uneori servil, față de tradițiile spaniole și apoi mai general-europene și cucerirea unei independențe culturale capabile, în sfîrșit, să exprime particularitățile Lumii Noi, conferindu-le, totodată, o dimensiune universală (p. 5), de apariția unui „stil hispano-american” propriu-zis (definibil ca o formă de conținut) neputîndu-se vorbi realmente decît din ultima treime a secolului XIX, odată cu nașterea modernismului.

Succesiunea capitolelor încearcă să demonstreze treptat tocmai această afirmație. Astfel, capitolul I se intitulează „Literatura conchistei” și acoperă perioada cuprinsă între finele secolului XV și începutul celui de-al XVII-lea, tratînd în special scrierile de tipul cronicilor și relatărilor de călătorie. Capitolul II se intitulează „Literatura epocii coloniale” și acoperă secolul XVII și prima jumătate a secolului XVIII, ocupîndu-se de transpunerea pe teritoriul american a genurilor europene ale timpului. Capitolul III, „Independență politică și dependență literară 1750—1880”, tratează momentul deșteptării conștiinței naționale și al înfîrșării primelor accente ale spiritului americanist în literatură (ceea ce J. Joset numește „emanciparea literară”). Capitolul IV se numește „Întoarcerea galioanelor (1880—1920)” — titlul este împrumutat dintr-un celebru studiu al lui Max Henríquez Ureña — și este dedicat cristalizării, atît în poezie, cît și în proză, a modernismului, prin care, spune autorul, „literatura hispano-americană își afirmă în sfîrșit suveranitatea și dobîndește o primă definiție proprie. Ca atare, începe să ocupe un loc în literatura universală. Mai mult chiar, modernismul provoacă, pentru prima dată în istoria literară, un șoc de răspuns în literatura peninsulară. E rîndul Spaniei să ia lecții de stil de la fostele ei colonii” (p. 50). În sfîrșit, capitolul V, care tratează epoca de la 1920 încoace, se numește, din nou sugestiv, „Recucerirea unui teritoriu literar”, subdivizîndu-se în mai multe secțiuni, cu privire la: I. Poezia postmodernistă și contemporană; II. Romanul — gen hispano-american (romanul contemporan de tip indianist, indigenist, naturalist, istoric, afro-cuban sau mexicanist și „noul roman”, al realismului magic, al angoasei umane, al „căderii măștilor”, al exilului, al formalismului literar și al lui G. García Márquez, ca reprezentant de excepție, inclasificabil al narativei hispano-americane actuale.

Cîteva concluzii cu caracter general vin să completeze acest rapid tur de orizont al literaturii hispano-americane întreprins de J. Joset, urmînd, ca fir conducător, „treccrea treptată de la tema americanistă la stilul hispano-american” (p. 123), ceea ce explică spațiul mult mai amplu acordat mișcării literare de după 1880, în detrimentul epocilor anterioare. Autorul încearcă să degajeze cîteva mari constante ale acestei literaturi, cum ar fi caracterul ei pragmatic, de angajare permanentă în contemporaneitate, esența ei critică, împingerea pînă la paroxism a tendințelor literare străine, de unde predominarea formelor baroce de-a lungul întregii ei evoluții, a telurismului și a „virgilianismului”, vocația de a poligrafia a scriitorilor săi, cosmopolitismul lor fînciar, în sens nepejorativ etc.

O „Bibliografie sumară” vine să completeze această reușită micro-istorie a literaturii hispano-americane, care răspunde pe deplin scopurilor de informare — succintă și competentă — și de deșteptare a interesului cititorilor, pe care și le-a propus.

André Jansen, La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes,

Barcelona, Labor, 1973, 153 p.

Un fel de „Que sais-je” spaniol, ceva mai amplu totuși ca dimensiuni, pare a fi noua colecție „Labor” — de informare în cele mai diverse domenii ale culturii și științei contemporane — a editurii barceloneze cu același nume, în care cartea cunoscutului hispanist belgian André Jansen**, profesor la Centrul Universitar din Anvers (și care a fost, anul acesta, invitatul Universității din București și al celei din Iași), este al 150-lea titlu publicat până în prezent.

Cartea se deschide, ca și cea a profesorului Bellini, cu o amplă introducere asupra civilizațiilor autohtone, intitulată „Aspecte sintetice ale culturilor indiene precolumbiene în centrele ei latino-americane: Mexic și Peru”. Este vorba de o serie de prețioase date sinoptice referitoare la civilizațiile prehispanice și la principalele lor monumente, date culese, cum specifică în *Prolog* profesorul Jansen, de către însăși domnia sa de-a lungul a trei „lungi peri-pluri culturale, turistice și arheologice prin continentul american în ultimii zece ani” (p. 7). Sînt evocate sintetic, pentru Mexic, principalele momente ale epocii preistorice, ale epocii istorice, ale epocii clasice și ale civilizațiilor „tolteca”, „zapoteco-mixteca”, „azteca”, „maya” iar pentru Peru, epoca civilizației „chavín”, perioada clasică (subdivizată în etapele Paracas — I și II —, Mochica, Nazca și Tiahuanaco), epoca „chimu” și epoca incașă.

După această introducere în misteriosul și fascinantul trecut indian care alimentează astăzi atât de fecund, prin mitologia sa stranie, opera altor mari romancieri ai realismului magic hispano-american, se trece la materia propriu-zisă a volumului, și anume la un prim capitol dedicat „Antecedentelor literaturii hispano-americane actuale”, adică unei succințe treceri în revistă a etapelor mai importante ale literaturii Amerindei (termen pe care A. Jansen îl preferă celui de America Latină, Ibero-America sau Hispano-America), de la conchistă și pînă în secolul nostru. Fiind vorba de un studiu dedicat de fapt romanului, autorul insistă în acest prim capitol asupra titlurilor mai reprezentative pentru romanul indianist și indigenist, pentru romanul „costumbrist”-istoric ori „costumbrist”-romantic sau, în sfîrșit, pentru romanul reformei sociale, private în ansamblu, pentru ca, începînd cu capitolul II, să treacă la tratarea individuală, monografică a marilor autori contemporani.

Astfel, capitolul al doilea se ocupă de „Treii nume”, și anume Ciro Alegria, Jorge Icaza și José María Arguedas, socotiți a reprezenta laolaltă „ciclul celor mai buni reprezentanți ai romanului indigenist de protest social” (p. 38). Capitolul III este dedicat marelui romancier venezuelean Rómulo Gallegos, iar capitolul IV, deținătorului Premiului Nobel pentru Literatură pe anul 1967, guatemaltezului Miguel Angel Asturias (din a cărui operă sînt analizate în detaliu principalele romane, de la *El señor Presidente* pînă la *Maladrón*), ambii autori fiind socotiți „reprezentanții unui mod de a scrie romane foarte originale, dar care apare acum ca ținînd de domeniul istoric”, în comparație cu aspirațiile romanului hispano-american actual.

** A publicat, pe lîngă numeroase articole de specialitate, volumul *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino*, Madrid, 1962.

Acest „Roman hispano-american actual” formează obiectul capitolului V al cărții : autorul întreprinde aici o analiză de ansamblu a acestui fenomen, insistând asupra succesiunii celor trei generații de reprezentanți ai săi (o primă generație în jurul anilor 40—cu Yáñez, Carpentier, Marechal —, o a doua promoție cu Onetti, Sábato, Rulfo, Cortázar și Lezama Lima, și o a treia, cu Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez și Cabrera Infante) și asupra inovațiilor în domeniul tehnicii narative, al tematicii și al mijloacelor artistice și literare pe care „noul roman hispan-american” le impun cu strălucire...

Cele cinci capitole care urmează sînt menite să traseze o viziune panoramică a autorilor operelor celor mai semnificative ale genului : Alejo Carpentier (precursorul „noului roman” — capitolul VI), Mario Vargas Llosa (capitolul VII), Julio Cortázar (capitolul VIII), Carlos Fuentes (capitolul IX) și Gabriel García Márquez (capitolul X). Autorul revine, în această a doua parte, la stilul tratării monografice, expunînd, cu o remarcabilă claritate și concizie, esența datelor biografice ale fiecărui creator în parte, și analizîndu-i apoi, cu finețe și competență, fiecare dintre volumele reprezentative (Carpentier : *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*, *El acoso*; Vargas Llosa : *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros*, *Conversación en la Catedral*; Cortázar : *Rayuela*, *62 modelos para armar*, *La vuelta al día en 80 mundos*; Fuentes : *La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *Cantar de ciegos*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel*; García Márquez : *Cien años de soledad*). În cazul anumitor romancieri, precum Cortázar sau Márquez, se fac și o serie de ascușite considerații de ordin general cu privire, în cazul primului, la universul său literar, sau la tehnica narativă, în cazul celui de-al doilea.

Deși la sfîrșitul fiecărui capitol se dau indicații bibliografice cu privire la tema respectivă „sfaturi subiective de lecturi indispensabile”, cum spune Jansen (am remarcat cu bucurie prezența, în cadrul acestor bibliografii selective, a numelor unor prestigioși hispaniști români, ca prof. P. Al. Georgescu), volumul cuprinde și aparte un capitol bibliografic final (al 11-lea) împărțit în două mari secțiuni : Bibliografie amerindică (referitoare la civilizațiile precolumbiene amintite) și Bibliografie relativă la romanul hispano-american actual, cu opere critice recente, mergînd pînă la sfîrșitul lui '72.

În concluzie, o lucrare de prestigiu, clară și informată, a cărei consultare este de o utilitate de netăgăduit pentru toți cei care se interesează astăzi, în lume, de fenomenul literar hispano-american în plină ascensiune.

Domnița Dumitrescu

Adrian Marino, Dicționar de Idei literare¹

Apariția acestui volum a fost receptată, și pe drept cuvânt, ca un eveniment literar și științific. Mircea Zăciu în „Tribuna” (nr. 15 din 12 aprilie 1973, p. 7) l-a definit ca „o operă de excepție”, ceea ce e adevărat cel puțin în două sensuri — e o lucrare de un gen cu totul nou, propunând un nou tip de critică și un nou tip de organizare a rezultatelor investigației științifice, dar e în același timp și o lucrare excepțională prin ținuta și calitatea ei. Nu putem să nu subscriem la aprecierea exclamativă a lui Aurel Martin, prin care este salutăată (în „Contemporanul”, nr. 22 din 25 mai 1973, p. 3), „victoria unui om singur, victoria unei așteze intelectuale și a unei regularități productive ce e gata să primească în închipuirea contemporană neobișnuită, în genere, cu asemenea performanțe, un contur de legendă”. Oricît de sentimentală ar fi aprecierea, e totuși riguros exactă. După cum nu exagerează deloc nici Al. Călinescu atunci cînd afirmă („Convorbiri literare”, nr. 9 din 15 mai 1973, p. 4) că „istoria — ce se va scrie într-o zi — a criticii literare românești va înregistra acest moment, ca un moment capital”.

N-am spus încă decît cîteva din foarte numeroasele ecouri apărute în presa literară. De bună seamă analizele temeinice, în acel spirit critic la care ne îndeamnă și autorul volu-

mului, urmează abia să fie elaborate. *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino este prea masiv, prea dens, prea bogat din toate punctele de vedere — și ca informație și ca judecăți — ca să poată fi discutat în pripă. Articolele ce s-au publicat au mai degrabă caracterul unui omagiu adus aceluia care ne-a dăruit „o operă fundamentală a lexicografiei și teoriei artei din România și nu numai de la noi” (Ion Dodu Bălan, „Convorbiri literare”, num. cit.) „o carte neobișnuită, unică, de o valoare și o ținută intelectuală excepțională” (Augustin Buzura, „Tribuna”, num. cit.), „o perspectivă românească asupra unora din cele mai importante idei literare” (Valeriu Ripeanu, „România literară”, nr. 17 din 26 aprilie 1973, p. 4) etc. Acestui omagiu spontan se cuvine să i ne alăturăm și noi, dar amînînd și noi analiza de substanță pe care o merită.

Anunțăm, totuși, că ea a și fost programată și se va efectua sub forma unei discuții (avînd la bază cîteva referate întocmite în acest scop) în cadrul sectorului de teoria literaturii al Institutului „G. Călinescu”. O dare de seamă amănunțită asupra dezbaterii va fi publicată într-unul din numerele viitoare ale „Revistei de istorie și teorie literară”.

Pînă atunci ne îngăduim doar cîteva observații preliminare. Volumul lui Adrian

¹ Volumul I, cuprinzînd termenii: actualitatea, antiliteratura, autenticitatea, avangarda, barocul, biografia, clasic, clasicismul, clasicitatea, clasic și modern, comedia, comic (genul), comicul, creația, curentul literar, decadentismul, drama, dramatic (genul), epicul, eseul, estetismul, experimentul, fantasticul, formalismul, genurile literare, gustul, referințe, indice de nume, un sumar analitic și rezumate în limba franceză, engleză și germană, Editura Eminescu, București, 1973, 1087 p.

Marino are și nu are un caracter enciclopedic. Are, în măsura în care oferă cititorilor o informație foarte bogată asupra fiecărei probleme puse în discuție (fi face o „biografie” dacă nu completează, în orice caz aproape completă), informație susținută de un aparat critic elaborat într-un chip mai mult decât minuțios. Nu are, în măsura în care, după propria recunoaștere a autorului, „scopul ultim nu este de a da definiții definitive, ci de a examina condițiile și posibilitățile oricărei definiții perfectibile” (p. 67–68) și mai ales pentru că „Dicționarul de idei literare nu este un *Larousse* literar” (p. 77). Din această autolimitare, atât de plastic sugerată, izvorăște, după părerea noastră — în principal — farmecul cărții. Adrian Marino se pretinde a fi inițiatorul unui nou tip de critică. Noi am prefera — „al unui nou domeniu al criticii”. Dar dincolo de asemenea nuanțe, nu putem să nu anticipăm, susținând și noi că pionieratul în materie este într-adevăr de excepțională însemnătate. „Delimitarea unui nou spațiu în interiorul „noii critici” (de ce numai al „noii” și nu al criticii în general, nu prea am înțeles — *n.n.*, *M.N.*) se produce tocmai prin această reconversie a obiectului și metodelor critice: în locul *operei literare*, noi criticăm *idei literare*, în cadrul unei metode derivate și adecvate omologiei *idee=operă=re-creație critică*. Aceeași atitudine și relație critică, doar că în locul personalității operei literare ne preocupă *personalitatea problemei literare*” (p. 77), iar ceva mai departe și mai explicit: „Un critic literar obișnuit se ocupă de o sută de autori (cifra simbolică) a căror operă este parcursă și „criticată” sub formă de foiletoane, studii, eseuri, monografii, istorii literare etc. Criticul ideilor literare se ocupă de o sută de probleme parcurse și „criticate” printr-o expertiză hermeneutică, inventată în vederea acestei operații” (p. 78). Originali-

tatea și utilitatea unei asemenea inițiative nu pot scăpa nimănui. Demersul e temerar, dar să nu uităm că viitorul aparține celor îndrăzneți. Ne alăturăm întru totul convingerii lui Adrian Marino că împotriva dogmatismului, dar și împotriva disprețului pentru rigoare și sistem, care maschează nu o dată ignoranța și incompetența, critica literară, cercetarea literară în genere au nevoie de o limpezire adecvată a conceptelor, ideilor, noțiunilor. Faptul că aprecierea critică a unei opere literare nu se poate reduce la încadrarea și clasificarea ei cu ajutorul unor concepte, nu dovedește deloc că mînuirea conceptelor ar fi în genere inoperantă. Sistemul de concepte-idei-noțiuni literare este o realitate tot atât de obiectivă ca și creația literară. Și, ca atare, poate fi cercetat critic. „În orice idee literară e implicată întreaga ei istorie viitoare” (p. 40). E o propoziție despre care nu ne îndoiim că va fi folosită drept „motto”.

Dar de aici decurg, credem noi, și criteriile după care se cere a fi criticat volumul lui Adrian Marino în etapa următoare a recepțării. Cartea conține o viziune, ilustrează o concepție, un punct de vedere, o atitudine față de problemele fundamentale, mereu actuale, ale literaturii. Ca atare, ea nu poate să nu fie confruntată cu alte viziuni. Și din acest moment nu e cu puțință ca unele nepotriviri să nu iasă la iveală. Din parte-ne, după o primă lectură, pasionantă și, deci — inevitabil — superficială, le-am și presimțit. Dar ne-am rezervat „plăcerea” să revenim după o analiză sistematică. Pînă atunci nu putem să nu-l felicităm cu întreaga cordialitate pe autor, urîndu-i noi realizări pe făgașul de desăvîrșire a unei elaborări extrem de dificile, dar cu care el singur s-a împovărat.

Mihai Novicov

Marin Bucur, Istoriografia literară românească.

Ed. Minerva, Colecția „Universitas”, 1973

Cartea lui Marin Bucur *Istoriografia literară românească*, apărută în colecția „Uni-

versitas” a Editurii Minerva constituie prima lucrare de acest gen din țara noastră, autoru-

lui revenindu-i meritul de a fi depășit greutățile inerente începutului.

Istoriografia Literară românească cuprinde o panoramă de proporții considerabile, a istoriei literaturii române pînă la G. Călinescu. Adoptarea unei prezentări cronologice lipsite însă de orice rigiditate permite autorului trasarea unui imens tablou al dezvoltării acestei discipline în țara noastră, în toată varietatea și complexitatea ei. Dacă la mijlocul secolului al XIX-lea istoria literară era inclusă fie în istorie, fie în filologie, odată cu publicarea documentelor istorice și lingvistice, a cronicilor, crestomațiilor și manualelor școlare, primele elemente ale disciplinei capătă o oarecare independență. Aspectul istoric și cel filologic rămîn însă două constante ale istoriei literaturii române, de aceea citorii ai disciplinei sînt considerați un istoric: N. Iorga și un filolog: O. Densusianu. Analiza nuanțată a legăturii dintre critică și istorie literară subliniază importanța criticii maioreștiene pentru evoluția istoriei literare românești, în care va prima valoarea și nu cantitatea de producție literară. Prima parte a lucrării grupează istoricii literari în funcție de afinități spirituale, de metodă ori descendență comună. În ultima parte se observă

preferința autorului pentru capitolele-monografie, ale căror titluri sugestive caracterizează de la început pe istoricii studiați. Prezentările sintetice, originale, urmează criteriilor diferite. Astfel, istoricilor literari pe nedrept uitați ori insuficient analizați pînă în prezent li se acordă un spațiu mai larg. Alții, în schimb, care au fost tratați mai des, sînt prezenți doar în comentariul nou, original, al operelor lor de istorie literară. Două capitole-eseu, alături de numeroase pasaje cu privire la relațiile dintre actul critic și istoria literară sau despre importanța metodei comparatiste, ridică probleme teoretice interesante. Valoarea științifică a lucrării este sporită și de bibliografiile exhaustive ce închid fiecare capitol.

Lucrarea se oprește la G. Călinescu, considerat drept încununarea unui secol de eforturi depuse pentru dezvoltarea istoriei noastre literare. Desigur însă că oprirea simbolică la opera lui G. Călinescu nu constituie decît o promisiune pentru realizarea unei noi lucrări, care să surprindă aspectul viu al istoriografiei românești contemporane.

Luminița Beiu-Paladi

Analiză și interpretare

Orientări în critica literară contemporană,

Ed. științifică, București, 1972

Un grup de membri ai catedrei de teoria literaturii de la Facultatea de limbă și literatură română, avînd drept coordonator pe Silviu Iosifescu, au elaborat un interesant și valoros volum de studii asupra principalelor direcții din critica literară contemporană.

Studiile reunite în volum reușesc să traseze cîteva linii ferme în diversitatea contradictorie și atît de bogată a metodelor și teoriilor contemporane în domeniul criticii. Dealtfel, dorința de a determina principiile unei posibile sinteze a direcțiilor actuale în teoria și critica literară este aproape progra-

mătică pentru autorii volumului, ceea ce se poate constata din studiul introductiv semnat de Silviu Iosifescu. *Metode și întrebări*, care își propune să realizeze tocmai o astfel de imagine totalizatoare.

Gîndit unitar, volumul cuprinde o serie de studii: *Critica stilistică* (N. Rață Dumitriu), *Lingvistica structurală și critica literară* (Savin Bratu), *Literatura în perspectivă semiotică* (Al. Sincu), *Metode matematice în analiza operei literare* (Ecat. Mihăilă), *Critica psihanalitică* (Ioana Crețulescu), *Critica sociologică* (I.V. Șerban), în cuprinsul cărora fiecare meto-

dă e cercelată critic, aspectul istoric al problemei rămânând cu totul secundar față de efortul teoretic de a determina valoarea și funcționalitatea metodei, căile proprii de acces spre înțelegerea operei literare, principiile organice, obiectivele, reușitele și eșecurile, consecințele teoretice și eficiența practică, tinzând, în ultimă instanță, spre închegarea unei modalități sintetice, complexe și suplă de abordare a textului.

Orientat spre acest scop, volumul se încheie cu un studiu concludiv — *Analiza*

de text: tradiție și inovație în perspectiva noilor direcții critice — semnat de Al. Tudorică.

Conceput nu ca un îndrumător didactic, cu rol informativ, orientativ sau normativ, ci ca o lucrare cu profil teoretic, în care modalitățile de abordare a textului literar sînt considerate din perspectiva unor puncte de vedere fundamentale, volumul constituie o pasionantă dezbateră asupra problemelor actuale ale teoriei și criticii literare.

Dana Popescu

Vasile Florescu, Retorica și neoretorica Geneză; evoluție; perspective,

Ed. Academiei, București, 1973, 266 p.

Lucrarea lui V. Florescu — cunoscută în străinătate într-o redactare mai restrinsă decît prezenta formă românească și elogiată în lumea specialiștilor americani, italieni etc., în asociațiile cărora specialistul român ocupă funcții ilustre — este unică prin noutatea, competența și complexitatea vizînd exhaustivizarea domeniului în latura istorică. Autorul efectuează o cercetare amănunțită a perioadelor de evoluție și... involuție a retoricii, de la nașterea ca disciplină riguroasă și totodată înflorirea ei fără seamăn în epoca de aur a democrației ateniene, trecînd prin perioadele de ignorare sau... exorcizare a ei în Evul Mediu creștin și în epocile mai noi ale raționalismului cartezian sau ale automatelor și computerelor, pînă la reabilitarea și renașterea contemporană a retoricii, mai întîi într-o serie de cercuri restrînse de specialiști, ulterior tinzînd spre instituirea sa ca o problemă fundamentală a culturii și civilizației moderne. Amănunțita abordare istorică nu neglijează nici momentele în care retorica devine — dintr-o disciplină umanistă — mijlocul unor manifestări profund antiumane (exemplul cel mai elocvent este furnizat de hitlerism, care uza de arta persuasiunii ca de o armă de cel mai mare calibrul). Tratarea istorică urmărește de asemenea „schimbarea

la față” a retoricii prin anexarea ei altor discipline, restrîngerea domeniului sau totala alterare a acestuia în anumite perioade istorice. Autorul constată că între epocile de înflorire a democrației și a idealului uman de concepere multilaterală și armonioasă a personalității, de libertate și moralitate superioară și perioadele de înflorire a retoricii există o relație directă. Invers, perioadele de oprimare a libertății individuale și de înțelegere simplificată a personalității umane sînt ostile retoricii.

Retorica — teoria argumentației — se naște ca disciplină filozofică. „Logica opinabilului” se naște paralel cu metoda demonstrației silogistico-matematice și ca ceva distinct dar simțit ca tot altul de necesar. Cunoașterea „more geometrico”, obiectivă și universală este astfel dublată „more rhetorico” de justificarea ei din punctul de vedere uman. Cîștigurile primei sînt fondate axiologic și subiectiv de cea de-a doua. Autorul consideră că în societatea socialistă retorica, înțeleasă în sensurile sale filozofice și cu funcție interdisciplinară, poate aspira mai mult ca oricînd la rolul și valorile sale autentice, acelea de contribuție fundamentală la formarea personalității umane armonioase, integrale, precum și la înțelegerea în deplină libertate și

claritate a evoluției și sensului acestei societăți. Totodată înțelegerea justă a disciplinei argumentației constituie un mijloc de apărare în cunoștință de cauză împotriva falselor argumentații. Cartea lui Vasile Florescu oferă

o...argumentație unică în favoarea teoriei argumentației și a sensurilor ei superioare.

Nicolae Mecu

Aurel Răduțiu, Incursiuni în istoriografia vieții sociale,

Ed. Dacia, Cluj, 1973, 201 p.

Este o foarte utilă introducere în evoluția ideilor teoretice despre istorie, rolul ei și modalitățile de tratare, cu o perspectivă materialist-dialectică asupra fenomenului. Deși are în vedere în mod deliberat doar istoria socială, lucrarea prilejuiește câteva observații interesante și pentru istoria culturii, implicit a literaturii, în afară de faptul că mulți dintre istoricii ale căror concepții sînt examinate ocupă un loc important și în istoria literaturii: Cantemir, Kogălniceanu, Bălcescu, Hasdeu și, mai ales, cronicarii. Alci însă, în afara faptului că se acceptă fără o examinare nuanțată teoria lui P.P. Panaitescu despre evoluția cronicilor de la un stadiu de „curte”, domnesc, la unul de „grup”, boieresc (realitatea ni se pare mult mai complexă), autorul afirmă și un lucru inexact, din cauza greșitei interpretări a unui pasaj din cronicari, și anume, că după cronicari — în speță Miron Costin — „aceeași poziție socială este crite-

riul care hotărăște împărțirea dreptății feudale” și se citează următorul exemplu: „Domnul hiecare, cînd giudecă pre un boiaru cu un curtean, ochii domnului să fie pre boiarin, iar giudețul pe calea sa să meargă. Și așa, cînd să pîrăște un curtean c-un țăran, mai de cînte să fie curteanul și la cuvîntul și la căutătura domnului, iară nu abătîndu-să giudețul din calea sa cea dreaptă” (p. 28). Înțelesul frazei este clar: domnul va acorda cîntea cuvenită după rangul fiecăruia, dar judecata nu se va abate de la calea adevărului, adică exact invers; că realitatea dezmințea de cele mai multe ori acest principiu, este altceva.

Lucrarea este însă în general meritorie, și readuce în discuție câteva figuri uitate ale istoriografiei noastre: Papiu Ilarian, I. Pușcariu, N. Densușianu.

M.A.

Ioan Hristic, Formele literaturii moderne,

București, 1973, Ed. Univers, colecția *Eseuri*,
trad. Voislava Stoianovici, 170 p.

O culegere de eseuri axate pe marile și cel mai adesea dramatice probleme de destin ale artei moderne abordate dintr-o perspectivă eliberată de locurile comune, cu o cunoaștere erudită și sigură filtrată printr-o personalitate teoretică puternic originală (dar

care nu uită niciodată propoziția enunțată programatic aparținînd lui Bernard Berenson, anume că „din clipa în care ne îndepărțăm de concret, cu greu putem evita declamația și flecăreala”), scrisă într-un stil elegant și incitator.

Cartea este o pledoarie în favoarea abor-dării artei moderne nu atât prin prisma a ceea ce repudiază și neagă această artă prin raportarea la tradiție, cât prin ceea ce ea aduce efectiv, pozitiv. Abordare nu lipsită de dificultate și inedit, într-o epocă în care „literatura modernă ne atrage atenția mai mult prin acele lucruri la care renunță decît prin ceea ce izbuteste să-și însușească și să exprime” (p. 168). Autorul consideră că „perioada eroică, romantică a artei moderne a luat sfîrșit; sîntem tot mai aproape de timpul cînd va trebui ca ea să fie judecată la fel cum judecăm arta clasică, așadar — ca orice altă artă” (p. 56). Afirmările citate sînt premisele și în același timp concluziile demonstrației lui Hristiuc, demonstrație organizată în mai multe secvențe. Eseul introductiv intitulat *Canoanele teoretice ale criticii moderne* demonstrează că eroarea esteticii și criticii moderne constă în faptul că ele se mișcă îndeobște într-un fel de extratemporalitate teoretică imaginară, unde toate operele de artă coexistă simultan și unde se pierde șirul istoric firesc în care acestea s-au succedat și au fost comparate unele cu altele. (p. 21). Neglijarea faptului că „orice estetică și orice critică încep în muzeu sau în antologie” a dus la generalizări teoretice și ipostazieri nepermise (bunăoară ideea că sec. XIX-XX descoperă adevărata esență a poeziei vine dintr-o asemenea interpretare a faptului istoric, particular, drept fapt general, esențial). Sînt discutate problemele „operei” deschise”, cele ale relației dintre artă și ritual (și, mai larg, ale locului vitalismului în poezie, pericolul ca arta modernă să apară sărăcită de experiențele fundamentale ale speciei etc.).

Al doilea eseu abordează relația dintre civilizația tehnică și formele artei moderne: „În ce mod unele forme ale artei moderne, a căror legătură cu formele tehnicii moderne este evidentă, devin purtătoare și ale unor valori spirituale, nu numai ale celor tehnice și formale” (p. 47—48); aspirația modernă către formele pure (adică aparținînd domeniului exclusiv al unei arte) duce la sărăcirea artei de conținut. Considerațiile despre relația dintre poezie și dramă, dintre textul poetic și gestul dramatic — concepute într-o privire comparatist-istorică, formează conținutul unui al treilea eseu. Elogiul fragmentului ca modalitate modernă ideală de expresie artistică, „în care se poate realiza(...) maxim de implicit cu un minim de explicit”, discursul filozofic considerat ca „singurul capabil să confere astăzi literaturii acel cadru sigur care face posibilă crearea unor forme mari” care să permită perceperea lumii ca un întreg estetic (*Poezia și proza*). În sfîrșit, un eseu final, elogiu al eseului însuși, pentru echilibrul între explicit și implicit, formă și declarație, viziune organică, elogiu de fapt al gestului comunicativității. Căci, încheie autorul iugoslav interesantele sale pagini, „viața noastră reprezintă căutarea *logosului*, și de *logos* trebuie să ne ținem dacă vrem să supraviețuim; în afara lui nu există decît noapte și haos. La începutul civilizației noastre stă Socrate, și noi trebuie să ne strîngem — dacă mai putem — la Ospăț, ritualul suprem pe care îl cunoaștem, ritual al cuvîntului și inteligenței” (p. 163).

Nicolae Mecu

Țvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică,

Ed. Univers, București, 1973

Publicarea în traducere românească a lucrării lui Țvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique* satisface două deziderate majore ale lumii noastre literare : pe de-o

parte încercarea de a înțelege motivele pentru care, în zilele noastre, literatura fantasticului a asumat valențe noi, ce ating însăși esența literaturii, iar pe de altă parte curiozitatea

justificată în fața celor mai noi și mai controversate tendințe din critica literară străină.

Personalitate marcantă a cercetării literare franceze, format în descendența directă a formaliştilor ruși, Țvetan Todorov oferă în lucrarea amintită o posibilă și inteligentă interpretare a literaturii fantastice, considerată ca alcătuind un gen literar aparte. Pornind de la schițarea unei adevărate teorii a genurilor, autorul caracterizează literatura fantastică prin ezitarea cititorului implicit între explicația stranie sau miraculoasă atribuită unui eveniment supranatural. Spre deosebire de definițiile lui R. Caillois, P.-G. Castex, L. Vax, în care fantasticul apărea ca substanță, definiția lui Ț. Todorov include pericolul disocierii fantasticului: situat la granița între straniu și miraculos, acesta apare ca „gen al continuei evanescențe”. Cercetarea stratificată a genului, la cele trei nivele ce caracterizează opera literară: verbal, sintactic și semantic, realizează depășirea dicotomiei formei și fondului în cadrul structuralismului. În sfârșit, fantasticul, condiționat de ficțiune și de sens literal, presupune înlăturarea interpretării poetice ori alegorice din

partea cititorului. Studiul temelor fantasticului, ce pleacă de la elaborarea unei teorii generale a analizei tematice, stabilește două mari grupări: temele *eului* bazate pe principiul desființării limitei dintre materie și spirit și temele *tuului* ce pornesc de la afirmarea *libidoului*. Descrierea genului fantastic este urmată de prezentarea funcțiilor acestuia în cadrul literaturii, cu precădere a literaturii secolului XX.

Lucrarea lui Țvetan Todorov se caracterizează printr-o opoziție permanentă între punctul de vedere al autorului și alte orientări critice occidentale: poziția lui Northrop Frye din școala anglo-saxonă *New Criticism*, critica tematică practică de J.P. Richard sau orientarea psihanalitică a lui P. Penzoldt. Introducerea lui Alexandru Sincu la versiunea românească, excelent realizată de Virgil Tănase, încadrează lucrarea în ansamblul operei teoretice a lui Țvetan Todorov și accentuează tocmai latura polemică și speculativă a cercetării criticului francez.

Luminița Beiu-Paladi

Antonio Gramsci, Scrieri alese,

Ed. Univers, București, 1973

Volumul *Scrieri alese* de Antonio Gramsci urmărește prin varietatea textelor alese să realizeze o imagine cât mai completă a rolului jucat de marele om politic și critic literar în evoluția gândirii italiene contemporane. Selecția și traducerea lor îi aparțin lui Titus Părvulescu.

În marea majoritate a scrierilor sale, Gramsci tratează problema intelectualilor, a formației lor, și mai ales a raporturilor lor cu teoria marxistă. Astfel, cele două fragmente în care se conturează concepția pedagogică gramsciană (*Organizarea culturii și în căutarea principiului educației*) scot în relief importanța reformei școlare, pe care gânditorul marxist o vedea ca un aspect

esențial al reformei intelectuale și morale. În articolul *Nepoștii părintelui Bresciani*, Gramsci analizează fenomenul brescianismului, al literaturii cu caracter „clerical” tendențios, care, mai ales după primul război mondial, devine o adevărată școală. Observațiile lui, nedrepte la prima vedere, cu privire la unii scriitori ori reviste, constituie însă, în condițiile fascismului, un adevărat semnal de alarmă și aparțin mai puțin criticii literare. Totuși, câteva din constanțele culturii italiene sînt prezente și în însemnările lui Gramsci: Problema „impopularității” literaturii italiene apare în lucrarea *Teatrul lui Pirandello*, „chestiunea limbii” este anali-

zată în fragmentul *Linguistica* și în cel intitulat *Reforma și Renașterea*.

În volum i se acordă un loc de seamă lui Gramsci, marxist creator. Gînditorul italian apare ca un interpret riguros și în același timp ca un continuator al lui Marx. Drept exemplificare sînt alese texte din volumul *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. De formație croceană, Gramsci depășește faza istorismului idealist, pentru a adera, în chip creator, la materialismul istoric. El ajunge să elaboreze criterii metodolo-

gice precise pentru studiul filozofiei maestrului, iar criticile sale la adresa istorismului idealist, evitînd orice mărunță observație polemică, se încheagă organic pe terenul de discuție propriu lui Croce însuși.

Publicarea acestor texte clasice din opera lui Antonio Gramsci prilejuiește cititorului român o nouă întîlnire cu unul din cei mai de seamă reprezentanți ai cercetării marxiste italiene.

Luminița Beiu-Paladi

Apostolos E. Vacalopoulos History of Macedonia (1354-1833),

Thessaloniki, Institute for Balkan Studies, 1973, 755 p.

O masivă și foarte interesantă sinteză a istoriei Macedoniei dintre 1354 și 1833 publică, recent, profesorul A.E. Vacalopoulos de la Universitatea din Salonic. Lucrarea este publicată de Institutul de studii balcanice din Salonic, centru care și-a cîștigat un binemeritat renume printr-o foarte activă prezență în viața științifică internațională, prin revista sa „Balkan Studies”, foarte citită în România, și printr-o serie de monografii publicate mai ales în ultimii ani. Lucrarea, în cele peste 700 de pagini elegant imprimate și bogat ilustrate, este o cercetare care tinde a fi exhaustivă, apărînd ca rezultatul unei îndelungate și laborioase activități circumscrise acestui subiect, asupra căruia autorul a dat lucrări importante încă acum treizeci și ceva de ani; nu noi, și nu într-o revistă de istorie literară, sîntem chemați să apreciem calitatea deosebită a rezultatelor, care fac din cartea de față o adevărată lucrare de referință, dar întrucît în cîteva locuri în cuprinsul ei, și în special în capitolul *Greek- and Vlach-speaking Immigrants in the Countries of the Northern Balkans* autorul nu vădește întotdeauna aceeași bogată informare, evidentă în alte locuri, și afirmațiile sale contrazic datele incontestabile ale ultimelor cercetări, ni s-a părut necesar să semnalăm aici cîteva

dintre omisiunile sale, în vederea unei a doua ediții, care nu va întîrzia, fără îndoială.

Unele din aceste lacune pricinuiesc simple erori: Radu I nu a fost prinț al Transilvaniei (p. 395) și nu a domnit între 1374—1385, ci al Țării Românești și a domnit aproximativ între 1377 și 1383; tot acolo însă se afirmă că, în acel timp, „the official language of church and state in Wallachia” a fost slavona, afirmația generală și care depășește probele existente, căci dacă slavona a fost principala limbă scrisă de cancelarie, ea nu a fost și singura, căci se cunosc acte scrise în latină din aceeași perioadă, și chiar acte interne, cum este de pildă acela emis de Vladislav I, domnul Țării Românești, în 1369 (cf. S. Jakó și R. Manolescu, *Scrierea latină în Evul Mediu*, București, 1971, p. 134). Iar, dincolo de acest aspect, limba scrisă a cancelariei nu este și „limba oficială a statului”, și nimic nu ne îndreptățește să credem că în aparatul de stat, așa cum exista la vremea aceea, nu se folosea și (sau mai ales) limba română; dimpotrivă, logica ne face să credem că ea se folosea, de unde și termenii românești care apar adesea în actele redactate în slavonă. Discutînd apoi originea populației vorbitoare a unui dialect romanic din Macedonia (cuțovlahii, aromânii, macedoromânii

sau elinovlahii), autorul o socotește o populație autohtonă, elină, latinizată sub valul roman („native populations who have been Latinized”, p. 387), menționind că „some non-Greek writers, particularly from northern Balkan countries” îi consideră drept „cuțovlahi elenizați”. Singura lucrare românească pe care o cunoaște autorul în această problemă despre care s-a scris atât la noi, este *Aromânii* a lui A. Hâciu (Focșani, 1936) care insistă mai mult asupra istoriei comerțului și asupra aspectelor economice; nu sînt discutați nici Capidan, nici Papahagi, nici Iorga, nici chiar Weigand, ceea ce nu face cituși de puțin ca argumentele autorului să pară mai solide. Prin simpla afirmație că aromânii sînt greci latinizați nu se poate înlătura lunga serie de fapte, îndeosebi lingvistice, care demonstrează că macedoromânii s-au separat relativ tîrziu dintr-o unică tulpină, a cărei moștenitoare e dacoromâna de azi (pentru argumente, trimitem măcar la vechea *Les Macédonoumains*, București, 1937, a lui Th. Capidan).

Autorul vorbește apoi, după părerea noastră, cu prea multă ușurință despre „the civilizing role played by Greece (especially Macedonians) throughout the Balkan peninsula” (p. 409), doar pentru că „some of these Greek books were translated into Serb and Ruma-

nian” (e vorba, în speșă, de sfîrșitul sec. al XVIII-lea). Fără îndoială că s-a tradus și mai ales s-a adaptat, acum ca și înainte cu un secol, destul de mult din grecește, însă a presupune acestor traduceri (destul de puțin numeroase totuși față de numărul crescînd al traducerilor din franceză, germană, italiană, rusă chiar), adesea ele însele traduceri sau adaptări după modele occidentale, un rol „civilizator”, și asta în țara în care cu un secol înainte stolnicul Constantin Cantacuzino discuta cu Ioan Cariofil, fostul rector al Academiei teologice din Constantinopol, despre liberul arbitru în religie, țara despre care un savant grec, bun cunoscător al istoriei relațiilor româno-grecești spunea că, de la începutul sec. XVII înainte, „la culture hellénique trouva ici les conditions les plus favorables et l'appui le plus compréhensif” (Cl. Tsourkas, *Le debut de l'enseignement philosophique...*, ed. a II-a, 1967, p. 26), ni se pare cel puțin exagerat.

Asemenea carențe și altele similare, desigur secundare în economia lucrării dar sesizante pentru noi, ar fi putut fi cu ușurință evitate, în respectul adevărului și spre folosul tuturor cititorilor cărții.

M. Anghelescu

Editura „Albatros”: LITERATURA DE INFORMARE PENTRU TINERET

Editura „Albatros” publică numeroase volume, într-o multitudine de colecții și serii, care au menirea să *informeze* și să *educe* tinerele vârstare în spiritul celor mai înaintate idei ale epocii noastre socialiste. Profilul Editurii „Albatros” este complex, în sensul că acise publică atât cărți de literatură și etică, cit și volume cu caracter informativ-tehnic-științific. Desigur, publicarea literaturii originale, îndeosebi scrierile tinerelor talente, intră în preocupările imediate ale editurii noastre. De asemenea, în Editura „Albatros” se publică și cărți în limbile germană, maghiară, ediții bilingve sau plurilingve, precum și numeroase traduceri din patrimoniul literaturii universale.

Una dintre cele mai prestigioase colecții ale noastre este, indiscutabil, colecția **Lyceum**, care, la începutul acestui an, a sărbătorit tipărirea celui de al 150-lea număr al său. Această colecție a fost inițiată în anul 1967 cu scopul de a veni în sprijinul procesului de învățămînt liceal (cl. IX—XII — de clasele mici urmînd a se ocupa „Biblioteca școlarului”), a cărui programă o urmează cu precădere. Cele 160 de numere apărute au fost difuzate într-un tiraj enorm : peste șapte milioane exemplare. Prin natura obiectelor de învățămînt, colecția are un caracter enciclopedic. Deși aici se editează cu prioritate lucrări de literatură română și universală, se tipăresc în același timp volume din domeniul matematicii, fizicii, chimiei, științelor naturii etc. Au fost publicate astfel numeroase volume selective din operele celor mai de seamă scriitori români și universali : Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, I. Heliade Rădulescu, B. P. Hașdeu, Al. I. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, I. Slavici, N. Iorga, Liviu Rebreanu, G. Coșbuc, M. Sadoveanu, Blaga, Bacovia, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu ; Homer, Eschil, Sofocle, Euripide, Dante, Virgiliu, Balzac, Stendhal, Maupassant, Flaubert, la care se adaugă o serie întreagă de antologii tematice : „Literatură română veche”, „Din presa românească a sec. XIX”, „Școala ardeleană” „Cărțile populare”, „Dramaturgia română contemporană”, „Antologia poeziei latine”, „Proza latină”, „Clasicismul”, „Iluminismul”, „Realismul” etc.

Textele publicate în „Lyceum” au un aparat critic judicios înlocuit (studiu introductiv, tabel cronologic, bibliografie, note, glosar, indici) și, acolo unde este cazul, sînt însoțite de planșe, hărți, fotografii etc. La colecția „Lyceum” colaborează cele mai competente cadre din domeniul literaturii și al științei. Titlurile apărute în această colecție, dedicată în primul rînd tineretului studios, pot servi în același timp profesorilor și altor categorii de cititori.

Pentru a veni și mai eficient în ajutorul procesului de învățămînt, colecției „Lyceum” i s-au adăugat recent două noi serii : „Texte comentate” și „Sinteze”.

Colecția „Texte comentate” se deosebește fundamental de cele existente, prin structura deosebită, menită să *informeze*, să ajute efectiv la înțelegerea și interpretarea operelor prevăzute în programele școlare. Colecția utilizează texte clasice reprezentative pentru opera scriitorului studiat, reproduse după ediții definitive. Aparatul critic — cu un bogat caracter informativ — este alcătuit din tabele sinoptice (epoca, viața scriitorului, titlurile operelor contemporane de aceeași factură), o amplă analiză aplicată la textul publicat, note de subsol cu sensurile cuvî-

telor, cu referiri istorice și social-politice, cu indicarea pasajelor interesante pentru dezvoltarea conflictului, cu pertinente caracterizări ale personajelor, precum și cu teme pentru lucrări sintetice. La finele volumului se reproduc spicuri din opiniile critice ale unor prestigioși istorici literari și o bibliografie, cu consemnarea celor mai însemnate exegeze. Până în prezent au apărut în colecția „Texte comentate” câteva cărți deosebit de utile în procesul de învățămînt. Ne referim la volumele: Eminescu, *Scrieri*, Alecsandri, *Pasteluri*, Macedonski, *Poemele „Nopților”*, M. Sadoveanu, *Baltagul*, I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, Ion Slavici, *Moara cu noroc*, Balzac, *Moș Goriot*, Corneille, *Cidul*. În curînd vor apărea alte noi titluri: C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu*, Liviu Rebreanu, *Pădurea spinzuraților*, Ion Barbu, *Oul dogmatic*, G. Călinescu, *Scrinul negru*, Tudor Arghezi, *Poezii*, Al. Philippide, *Monolog în Babilon*, Zaharia Stancu, *Desculț*, Aristofan, *Norii*. *Braștele*, Shakespeare, *Hamlet*, Molière, *Femeile savante*, Pușkin, *Evghenie Oneghin* etc.

Seria „*Sinteze*” a col. „Lyceum” a fost inaugurată de *Literatura Umanismului și Renașterii* (3 vol.) de Cornelia Comorovschi, căreia i-a urmat *Satira în literatura română* (2 vol.), semnată de Virgiliu Ene, *Clasicism și romantism* de D. Păcurariu, *Chimie pentru admitere în facultate* de Const. și Maria Rebegea, Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini pînă azi*. *Literatura franceză* de V. L. Saulnier. În continuare, în această serie se vor publica: I. Șiadbei, *Istoria literaturii române vechi*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga *Romantismul, european* etc.

Noua colecție „*Cristal*”, spre deosebire de lucrările de știință din colecția „Lyceum” — legate direct de tematica orelor de curs — abordează toate domeniile științei, la un nivel accesibil tineretului. Ea oferă atît materiale de informare teoretică, cît și cu caracter practic. Este o colecție de investigație în orizonturile biologiei, ciberneticii, radioelectronicii, chimiei, fizicii, matematicii etc., în care elementul atractiv se face simțit în fiecare pagină.

Colecția „*Atlas*” este continuarea, prin unificare, restructurare și lărgire tematică, a două serii („*Oameni și locuri*” și „*Atlas*”) cunoscute și mult solicitate de cititori. Călători celebri, exploratori români și străini, clasici ai acestui domeniu al literaturii de informare, prestigioși oameni de știință, ziariști sînt autorii volumelor din colecție. Informarea asupra istoriei, vieții și obiceiurilor diferitelor popoare se face în contextul descrierii unor regiuni și locuri de o rară frumusețe situate pe cele mai diferite meridiane și paralele. Captivante prin conținut, volumele oferă în același timp și posibilitatea cunoașterii unor fenomene și noțiuni științifice din cele mai diferite domenii: botanică, zoologie, geografie, geologie, economie etc. Fiecare volum este însoțit de hărți și ilustrații reprezentative.

„*Atitudini*” este o serie lansată cu scopul de a stimula o dezbateră vie, la o înaltă înținută intelectuală, a celor mai acute probleme privind formarea tinerelor generații: politica, morala, cultura, etica etc. Lucrările din această serie exprimă punctele de vedere ale unor personalități față de cele mai diferite aspecte ale realității contemporane, într-un stil viu, alert. Volumelor apărute: Ion Dodu Bălan, *Ethos și cultură sau vocația tinereții*, M. Beniuc, *Un bătrîn către un tînăr cărturar*, Petru Pinzaru, *Convingeri filozofice*, Doru Popovici, *Corespondențe spirituale*, li se vor adăuga altele, care, sîntem convinși, se vor bucura de același interes din partea cititorilor: Gh. Achiței, *Artă și speranță*, Vasile Marian, *Eul moral*, Alex. Tănase, *Dialoguri despre umanismul marxist*.

Lucrările din seria „*Memoria pămîntului românesc*” au drept obiectiv principal evocarea unor fapte de mare însemnătate din istoria poporului român. Dintre cărțile apărute amintim: Radu Valentin, *Bătălia de la Podul Înalt*, Gh. Vasile, *Fîntina Goleștilor*, Vasile Barbu, *Tomis, orașul poetului exilat*, iar dintre cele care vor vedea lumina tiparului în curînd, menționăm: Manole Neagoe, *Viața zilnică în evul mediu românesc*, Vasile Netea, *Ideea originii comune și a unității naționale a românilor*, Marian Ștefan—C. Ucrain, *Nimeni nu se naște erou*, Mihai Marina, *Maramureșenii*.

Dicționarele „*Albatros*” sînt lucrări de referință, de maximă concizie și sinteză, care oferă îndeosebi tînărului cititor numeroase informații din diverse domenii. „Dicționarele Alba-

tros” tratează o problematică diversă, mergînd de la dicționarele pe materii (dicționare literare, de autori, de personaje sau de opere, de biologie, fizică, chimie, matematică etc.) pînă la cele care se ocupă de o singură problemă sau un singur aspect. (*Dicționarul literaturii de anticipație, Dicționarul marilor iubiri, Dicționarul meseriilor* etc.). „Dicționarele Albatros” sînt selective și, de la caz la caz, bogat și sugestiv ilustrate. Pînă acum Editura „Albatros” a pus la dispoziție tineretului dicționarele: Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Gh. Bulgăr (și colectiv), *Dicționar de sinonime*, Gh. Paschia, *Dicționarul buneicuvîințe*. În curs de apariție se află alte dicționare, dintre care semnalăm: D. Andreescu, *Dicționar astronomic*, Romulus Vulcănescu, *Dicționar etnologic*, Romul Munteanu (și colectiv), *Dicționar selectiv de literatură universală*.

În concluzie, Editura „Albatros” pune la îndemîna tineretului alături operele cele mai reprezentative ale literaturii române și universale din toate timpurile, cît și valoroase cărți din celelalte domenii, care însoțite fiind de studii, note și comentarii elevate, informează și contribuie din plin la formarea unor generații temeinic și multilateral pregătite, care să poată face față noilor și sporitelor cerințe ale societății noastre contemporane.

LES ÉDITIONS « ALBATROS » : LA LITTÉRATURE D'INFORMATION POUR LA JEUNESSE

Les Éditions „Albatros” publient des nombreux volumes, dans plusieurs collections et séries, qui ont pour mission *l'information* et *l'éducation* de la jeunesse dans l'esprit et les idées les plus avancées de notre époque socialiste. Les Éditions „Albatros” ont des préoccupations encyclopédiques, en publiant des livres de littérature et d'éthique, et aussi des volumes d'information technique et scientifique. La littérature originale, et surtout l'encouragement des jeunes talents constituent l'une des principales préoccupations des Éditions „Albatros”. Ici on publie aussi des livres en allemand, en hongrois, des éditions bilingves ou plurilingves et des traductions des œuvres les plus connues de la littérature universelle.

L'une des plus prestigieuses collections des Éditions „Albatros” est, sans doute, la collection „Lyceum”, qui, au commencement de cette année, a fêté l'apparition de son 150-ème numéro. Cette collection, initiée en 1967, comme appui pour l'enseignement de lycée, a connu un tirage énorme: plus de sept millions d'exemplaires jusqu'aujourd'hui. La collection qui, suivant la programme des matières d'enseignement, a un caractère encyclopédique publie avec priorité des œuvres de la littérature roumaine et des littératures étrangères, et en même temps, des volumes de mathématiques, de physique, de chimie, de sciences naturelles etc. On a publié de nombreux volumes sélectifs des écrivains roumains et étrangers, plus une série d'anthologies sur les plus divers thèmes (*La littérature roumaine ancienne, La presse roumaine au XIX-ème siècle, Les livres populaires, L'Anthologie de la poésie latine, Le Classicisme, L'Epoque des lumières, Le Réalisme* etc.). Les textes publiés dans la collection „Lyceum” sont accompagnés d'un appareil critique scientifiquement élaboré (une introduction, un tableau chronologique, une bibliographie, des notes, des index), de photos, de cartes, d'estampes. Les livres parus dans cette collection, destinés premièrement aux jeunes gens studieux, mais aussi aux professeurs et aux autres catégories de lecteurs, ont comme auteurs les plus compétents hommes de lettres et de science. Pour aider avec plus d'efficacité le processus d'enseignement, on a récemment ajouté à la collection „Lyceum” deux nouvelles collections: „Des textes commentés” et „Synthèses”.

La collection „Textes commentés” a pour mission d'aider la compréhension et l'interprétation des œuvres de la programme des matières d'enseignement. On publie des textes classiques, représentatifs pour l'œuvre et l'auteur étudiés en classe, reproduits d'après des éditions définitives, avec un riche appareil critique (des tableaux synoptiques concernant l'époque, la vie de l'écrivain, les titres des œuvres contemporaines du même genre etc.), une ample analyse appliquée au texte publié, des notes explicatives pour les mots inconnus, comme pour les événements sociaux et politiques, des caractérisations des personnages, des thèmes pour les devoirs de synthèse. A la fin du volume on reproduit une sélection des opinions critiques sur l'œuvre et une bibliographie.

La collection „Synthèses” a été récemment inaugurée par quelques intéressantes éditions : *La littérature de l'Humanisme et de la Renaissance*, *La satire dans la littérature roumaine*, *Classicisme et romanisme*, *Chimie pour l'admission à la faculté* etc.

La nouvelle collection „Cristal”, à l'encontre des œuvres scientifiques de la collection „Lyceum”, en directe liaison avec les thèmes étudiés en classe, aborde tous les domaines de la science, à un niveau accessible à la jeunesse. C'est une collection d'investigation dans les domaines de la biologie, de la cybernétique, de la radio-électronique, de la chimie, de la physique, des mathématiques etc., avec beaucoup d'éléments attractifs.

Les volumes de la collection „Atlas”, ayant comme auteurs des voyageurs célèbres, des explorateurs roumains et étrangers, des hommes de science, des journalistes etc. donnent des informations sur l'histoire, la vie, les habitudes des divers peuples et décrivent des régions et des lieux d'une beauté rare, situés sur des divers méridiens et parallèles. D'un contenu captivant, les volumes offrent, en même temps, la possibilité de connaître des phénomènes et des notions scientifiques des plus divers domaines : botanique, zoologie, géographie, géologie, économie etc. Chaque volume est accompagné de cartes et d'illustrations représentatives.

„Atitudes” c'est une série lancée pour stimuler des vifs débats intellectuelles sur les problèmes les plus actuels pour la jeune génération : la politique, la morale, la culture, l'éthique etc.

Les publications de la série „La mémoire de la terre roumaine” ont pour but l'évocation des exploits de l'histoire du peuple roumain.

Les dictionnaires „Albatros” constituent des publications de référence, d'une concision maxima, avec des informations utiles dans les domaines les plus divers. Il y a des dictionnaires sur un thème (des dictionnaires littéraires, d'auteurs, de personnages, d'œuvres, de biologie, de physique, de chimie, de mathématiques) et des dictionnaires pour un seul problème ou un seul aspect d'un problème (Le dictionnaire des grands amours, Le dictionnaire des métiers etc.).

Les Éditions „Albatros” mettent à la disposition de la jeunesse les œuvres les plus représentatives de la littérature roumaine et étrangère des tous les temps, et aussi des œuvres d'un mérite réel dans les domaines les plus divers qui, accompagnées d'études, de notes et de commentaires scientifiques, non seulement informent, mais contribuent aussi à la formation des jeunes gens avec des solides connaissances, qui correspondent aux nouvelles exigences de la société contemporaine.

Virgiliu Ene

Chef de section aux Éditions
„Albatros”

Al VII-lea Congres al Asociației Internaționale de literatură comparată

Desfășurate la Montréal și Ottawa, între 13 și 19 august 1973, lucrările celui de al VIII-lea congres al A.I.L.C. au prilejuit o confruntare relativ amplă de opinii, rezultate, metode și mentalități în legătură cu dimensiunile, implicațiile și dezvoltarea literaturii comparate în lume, un schimb de vederi în privința structurii acestei tot mai cuprinzătoare organizații, câteva inerente modificări în conducerea ei etc., fapte menite ca, dimpreună cu altele despre care va veni îndată vorba, să contribuie la impunerea încă mai pregnantă a acestei discipline în viața științifică generală a contemporaneității. Pregătit cu teme de fosta conducere a A.I.L.C., de Asociația canadiană de literatură comparată, de felurite organisme create ad-hoc (comitet de onoare, președinți, comitet pentru program, secretariat, comitet de organizare etc.), dar de mare importanță și utilitate, și, mai ales, de organizatoarea generală a lui, profesoara de o energie inepuizabilă Eva Kushner, de la Universitatea *Carleton* din Ottawa, congresul a avut o curgere și un ritm a căror punctare va fi de natură a-i reliefa și o parte din datele lui constitutive.

Majoritatea participanților din Europa și din alte continente (delegația română, condusă de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, a fost alcătuită din Vera Călin, Cornelia Comorowski, Nina Façon, Matei Călinescu, I. C. Chișinău, Paul Cornea, Alexandru Dușu, Adrian Marino, George Muntean, Mihai Novicov, Leonida Teodorescu și Ion Zamfirescu (președintele Asociației române de literatură comparată), au fost invitați să sosească la Montréal, plină la 6 august, întrucât în zilele de 7 și 8 a avut loc o excursie cu autocarele la cascada Niagara, cu opriri la Sf. Catharines (unde noua și frumoasa Universitate *Brock* ne-a găzduit peste noapte) și la Toronto (vizitându-se orașul, *Royal Ontario Museum* și clădirea cu 13 etaje a noii biblioteci universitare de acolo, în care cartea românească este relativ bine reprezentată, dacă avem în vedere distanțele și facem comparație cu altele din țări mult mai apropiate). La 10 august a avut loc o altă excursie, la Québec (călătorindu-se într-acolo pe malul nordic al nesfârșitului lac Saint-Laurent), unde ni s-au prezentat clădirile admirabile ale noului complex arhitectonic al Universității *Laval*, pitoreasca desfășurare urbanistică a orașului și edificiile lui mai importante, după care, în urma unei agreabile recepții oferite de Ministerul afacerilor culturale al provinciei Québec, s-a revenit la Montréal, congresiștii cunoscându-se acum mai bine între ei și avînd și o oarecare idee asupra enormelor spații canadiene, asupra citorva aspecte ale civilizației și culturii acestei țări în spectaculoasă dezvoltare.

Duminică, 12 august, au avut loc, în clădirea *Fundației Stéphen Leacock* a Universității anglofone *McGill*, o seamă de întruniri premergătoare deschiderii congresului: reuniunea biroului A.I.L.C., o ședință de lucru consacrată elaborării *Dicționarului de termeni literari* pregătit de asociație (în al cărui colectiv au fost cooptați, alături de participanții români mai vechi, Al. Dima, Adrian Marino și Mihai Novicov, doi colaboratori noi — Al. Săndulescu și subsemnatul) și una dedicată *Istoriei comparate a literaturilor*, prevăzută, de asemenea, în planurile ei ((Intr-o ședință specială, joi 16 august, s-a lansat și s-a prezentat primul volum

colectiv de această natură, *Expresionismul*, coordonat de Ulrich Weisstein și apărut în preajma congresului, asupra căruia se va reveni pe larg cu alt prilej).

Lucrările propriu-zise ale congresului au început luni, 13 august, cînd, după ceremonia discursurilor de deschidere și o ședință de informare în vederea adunării generale a asociației (în cadrul căreia propunerea ca prof. univ. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședintă a Academiei de Științe Sociale și Politice, directoare a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, să facă parte din comitetul executiv al A.I.L.C., a fost primită cu vie simpatie), au început comunicările și discuțiile în legătură cu temele propuse spre dezbateri. Acestea au fost următoarele: *Literaturile americane: dependență, independență, interdependență*, cu subtemele: *Cauze și aspecte ale rupțurii dintre literaturile americane și cele ce le-au originat* (pentru a folosi un termen propus cîndva de Vladimir Streinu); *Relațiile ulterioare dintre literaturile americane și cele de origine*; *Relațiile reciproce ale literaturilor americane: asemănări și diferențe*; *Relațiile dintre literaturile americane și alte literaturi*. La clarificarea celei din urmă au contribuit, din partea română, Zoe Dumitrescu Bușulenga și Vera Călin, cu comunicările *Edgar Poe în România* și, respectiv, *Influența prozei americane din secolul XX asupra discursului literar european*, alții dintre membrii delegației noastre luînd, de asemenea, parte la discutarea diferitelor chestiuni privitoare la aceste puncte. Tema următoare privea *Literatura comparată în fașa tendințelor actuale ale studiilor literare* și a fost subdivizată în: *Cum se poate articula și periodiza procesul istoric-literar în literatura comparată* (la care, din România, au ținut comunicări Paul Cornea — *Asupra posibilităților și limitelor periodizării în literatura comparată*; Nina Façon — *Cum se poate articula și periodiza procesul istoric în literatura comparată?* și Cornelia Comorowski — *Valori elice și judecată estetică în studiile de literatură comparată*, relevîndu-se, de asemenea, Alexandru Duțu, prin participarea la masa rotundă privind *Abordarea „filosofică” a periodizării literare*, I. C. Chițimia la cea despre *Periodizarea literaturii din epoca Renașterii* și Matei Călinescu la cea dedicată *Periodizării literaturii din secolul XX*; *Contribuția antropologiei culturale în studiile comparatiste*; *Noțiunea de valoare în literatura comparată* (la definirea căreia Ion Zamfirescu a contribuit cu comunicarea *Asupra bazei axiologice a literaturii comparate*, Mihai Novicov cu cea privind *Studiul sociologic al relațiilor dintre circulația literaturii și valoarea operelor, ca sursă a cercetărilor comparatiste* și Adrian Marino cu cea despre *Noțiunea de valoare în literatura comparată*); *Analiza literară a discursului în literatura comparată* (la masa rotundă privind „*Literaritatea*” a participat și Leonida Teodorescu). Au avut loc, în paralel, trei simpozioane privitoare la relațiile literare *Orient—Occident, Africa—America* și *Asupra statutului literaturii comparate în universități*. Prima ședință a celui din urmă, avînd ca temă *Concepții și teorii asupra literaturii comparate*, a fost prezidată de Zoe Dumitrescu Bușulenga, dintre membrii delegației române mai fiind desemnați ca președinți de ședințe, Paul Cornea, Vera Călin, Nina Façon, Matei Călinescu și Adrian Marino, fapt ce poate constitui, din nou, o oarecare indicație asupra prestigiului școlii comparatiste românești, mai ales dacă avem în vedere amploarea participării diversilor specialiști din lume, numărul apreciabil de celebrități ale domeniului.

Programul congresului a mai cuprins mese rotunde, ședințe și dezbateri despre *Drama radiofonică, Literatura și cinematograful, Rolul catalizator al avangardei în istoria literaturilor, Istoria comparată a literaturilor, Dicționarul de termeni literari* etc., ca și o seamă de vizite prin galerii de artă și biblioteci, spectacole de teatru, balet și film, recepții, întîlniri și întruniri ale diverselor asociații naționale și mai ales dialoguri personale sau de grup ale diferiților congresiști, împrejurări ce au condus la apropierea mai fermă dintre oameni, la cunoașterea preocupărilor acestora, la schimburi de informații, extrase, cărți și articole, la închegarea climatului de lucru deosebit de favorabil, la propunerea unor noi teme de abordat, metode de experimentat și verificat, la apropierea diferitelor generații de comparatiști, tinerii fiind reprezentați acum cu mult mai bine decît la congresele anterioare, ei impunîndu-se în general ca

promotori ai ideilor, metodelor și concepțiilor mai noi, primite în mai toate cazurile cu înțelegerre și atenție.

Sigur, congresul a fost extrem de aglomerat (spre a exemplifica sumar, *programul* tipărit însumează 48 de pagini, dintre care 33 cuprind titlurile comunicărilor, temele simpoziunilor, ale dezbaterilor și ședințelor, cu indicarea autorilor, participanților și președinților), fapt ce a făcut ca aproape nimeni să nu poată avea o imagine completă asupra lui (abia editarea lucrărilor sale în volum va înlesni-o), întrucât în mai toate cele 7 zile ale sale au fost numeroase dezbateri și mese rotunde paralele, numai ședințele plenare prilejuind întâlnirea tuturor participanților și confruntarea opiniilor lor în plen. În plus, faptul că lucrările lui s-au desfășurat în două orașe, Montréal (la Universitatea McGill și la Universitatea francfonă *Moontréal*) și Ottawa (la Universitatea, recent instalată în impunătoare construcții noi, *Carleton* și în *Auditorium*-ul Bibliotecii Naționale, care a organizat, cu acest prilej, și o excelentă expoziție de carte), a avut avantajul cunoașterii a încă unui oraș canadian și al unor noi contacte științifice, literare și de altă natură, dar și neajunsul disjungerii programului său, al comprimării, al neprogramării tuturor comunicărilor sau al superficializării unor dezbateri. În general, criza de timp a presat continuu asupra discuțiilor și chiar asupra unor comunicări, mese rotunde și asupra altor dezbateri.

Dincolo de aceste neajunsuri (unele inerente oricăror congrese), cea de a șaptea întrunire a *forum*-ului internațional al comparatiștilor a contribuit la mai limpedea definire a statutului actual și de perspectivă al acestei „discipline a universului”, cum numea recent cîineva literatura comparată.

Un fapt îmbucurător, subliniat de organizatori, de conducerea asociației, ca și de participanți, a fost acela că, pentru prima dată aici, și-au făcut apariția reprezentanți africani, asiatici și sud-americani ai diverselor grupări comparatiste naționale (unele cu perspectiva cerută de a se lărgi și constitui în asociații naționale afiliabile la cea internațională). De asemenea, europocentrismul care domina pînă acum începe a scădea în importanță, planetaritatea disciplinei devenind tot mai pregnantă (chiar faptul că congresul a avut loc pe alt continent decît cel european este simptomatic în acest sens). Prezența comparatiștilor din țările socialiste este iarăși relevantă, participarea lor la lucrări, în special a celor din Ungaria și din România, fiind deosebit de susținută atât numeric, cît și din punct de vedere al *calității și diversității* acestora (destul de mulți dintre cei cu care am stat de vorbă au subliniat vigoarea prezenței românești la congres, între ei prenumărîndu-se personalități ca René Wellek, Werner Kraus, Henri Bataillon, Horst Frenz, actualul președinte al A.I.L.C., Istvan Sötei, fostul președinte, Jean Weisgerber, vicepreședinte al ei, A. O. Aldridge, Roland Mortier, Eva Kushner și mulți alții). Dealtfel, faptul s-a evidențiat cu putere și în timpul alegerii pentru noua conducere a A.I.L.C., cînd Zoe Dumitrescu Bușulenga a fost aleasă în comitetul executiv cu un număr impresionant de voturi (alegerea s-a efectuat prin vot secret). Tot astfel, ideea unui simpozion de literatură comparată, organizat în România, în intervalul de pînă la viitorul congres (care va avea loc în 1976 la Budapesta), a fost îmbrățișată cu deosebită căldură, ca și alte propuneri făcute de membrii delegației noastre. Un cuvînt se cuvine adăugat în legătură cu publicațiile românești prezentate în cadrul unei expoziții de carte organizată la Ottawa în incinta Universității de acolo. *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 3, cuprinzînd o parte din comunicările noastre, noua publicație periodică, *Cahiers roumains d'études littéraires*, bibliografia intitulată *Rapports de la littérature roumaine avec les littératures européennes et nord-américaines*, *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino etc., dispăreau imediat ce erau așezate în vreun loc din expoziție, stîrnind astfel o curiozitate și un mare interes.

Tot ca un succes al congresului din Canada trebuie menționat faptul că în cadrul lui s-a făcut mereu simțită dorința de apropiere, deschidere și dialog, de depășire a tot ce-i mai desparte în chip artificial pe oameni. Neîndoielnic este, apoi, demersul larg democratic al lucrărilor și al orientării de ansamblu al asociației (lucru vizibil și în componența diverselor ei organisme), ca și cerința de a se întreprinde totul pentru schimbul continuu de idei, specialiști, studenți, profesori etc., împrejurare ce va adânci și diversifica cele realizate până acum.

Astfel, prin cele enumerate aici și prin multe altele, congresul a constituit un succes de ansamblu al acestei discipline, ca și un nou prilej de afirmare viguroasă a școlii comparatiste românești, intrată și ea într-o simptomatică fază de consolidare și înnoire.

George Muntean

PROFILUL REVISTEI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articolele dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, merite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.



Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU” al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc. Redacția revistei pregătește un sumar general și un indice de nume al tuturor numerelor apărute (1952–1974), care va putea fi obținut, prin comandă separată, de către cei dornici a intra în posesia lui, la sfârșitul anului 1974.



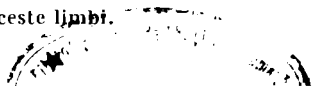
Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse — începând cu anul 1974 —, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.



Semnate de specialiști consacrați, de cadre didactice și de cercetători români și străini, lucrările publicate tind să deschidă noi perspective în investigarea și înțelegerea complexă a domeniilor abordate, să promoveze punctul de vedere românesc în cercetarea literară contemporană.



Începând cu nr. 1/1974, textele publicate vor fi însoțite permanent de rezumate în una sau în mai multe limbi de mare circulație (engleză, franceză, germană, italiană, rusă, spaniolă etc.) sau vor fi redactate integral în una din aceste limbi.



Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilii asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 50 de extrase, gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa revistei.



Revista face schimburi cu publicații similare, cu edituri, buletine ale universităților, catedrelor și seminariilor, societăților, bibliotecilor, asociațiilor și instituțiilor științifice din toată lumea și cu alte tipărituri de profil asemănător.



Revista primește reclamă privitoare la liturgurile naționale și internaționale de tipărituri și materiale poligrafice, în vederea popularizării unor cărți și publicații românești și străine, ca și în legătură cu diverse alte probleme privitoare la viața științifică și culturală a lumii.



Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, str. Gutenberg, 3 bis, sectorul 6 (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate, — unde revista noastră are o intensă circulație, putnd fi comandată la oficiile specializate din 35 de țări — se primesc la Rompresfilatelia, căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, Calea Griviței, 64—66, România. Ca și alte publicații culturale și științifice din lume, revista noastră primește abonamente de onoare. Revista poate fi cumpărată și de la următoarele librării din țară: Librăria Academiei, Calea Victoriei, 27, București; Librăria M. Sadoveanu, Bd. Magheru, nr. 6—8, București; Librăria M. Eminescu, Bd. Republicii, nr. 5, București; Librăria Dacia, Calea Victoriei, nr. 41, București; Librăria Universității, str. Universității, nr. 1, Cluj; Librăria M. Eminescu, str. Măceșilor, nr. 2, Timișoara; Librăria Junimea, Piața Unirii, Bloc A4, Iași; Librăria Ramuri, str. Popa Șapcă, nr. 2, Craiova; Librăria G. Coșbuc, str. Republicii, nr. 29, Brașov; Librăria Tomis, Bd. Tomis, nr. 69, Constanța.



INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”, în colaborare cu COMITETUL NAȚIONAL DE LITERATURĂ COMPARATĂ DIN ROMÂNIA, editează buletinul de literatură comparată SYNTHESES. Scris de specialiști români și străini, SYNTHESES publică studii, articole, dezbateri, eseuri, comentarii, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, cronici ale mișcării comparatiste naționale și internaționale. SYNTHESES apare în mai multe limbi de mare circulație și informează asupra mișcării comparatiste naționale și internaționale și militează pentru dezvoltarea și înțelegerea complexă, modernă, a acestei discipline. Pentru restul problemelor citiți textele privitoare la REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ.



Conducerea celor două publicații (director — prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, redactor șef — George Muntean) este recunosătoare tuturor celor care vor contribui la cunoașterea și răspîndirea acestora în sfera lor de activitate sau în mediile științifice și culturale pe care le-ar crede interesante.

„Revista de istorie și teorie literară” publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorului literar. De asemenea recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tus, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceluiași date din text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, *gratuit*.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Correspondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

THE PROFILE OF THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The editors of the Review are preparing a general list and a name index of all the numbers that have been issued (1952—74), which list can be ordered by those wishing to obtain it by the end of 1974.



The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.



Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.



The published texts are either accompanied by summaries in one or more languages of wide circulation (English, French, German, Italian, Russian, Spanish) or integrally written in one of these languages.



Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 50 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The Mail, the books and periodicals for Review and exchange will be sent to the address of the Review.



The review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.



The Review accepts to publish advertisement either concerning national and international fairs, printed and polygraphic materials, popularizing Romanian and foreign books and publications, or any other problems connected with international scientific and cultural life.



*The Institute of Literary History and Theory "G. Călinescu" in collaboration with the Romanian National Committee of Comparative Literature publishes the Bulletin of Comparative Literature *Synthesis*. *Synthesis* publishes studies, articles, debates, essays, commentaries, reviews of books and periodicals on special subjects, commentaries on the national and international comparatist movement, written by Romanian or foreign specialists. *Synthesis* is published in several languages of wide circulation, informs about the national and international comparatist movement and militates for the development and complex modern understanding of this discipline. As for the other problems, read the texts concerning the Review of Literary History and Theory.*



The management of the two publications (Director Prof. Dr. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, editor-in-chief George Muntean) are grateful to all those who — on receiving the present documentary folder — will contribute to its circulation in their sphere of activity or in different scientific and cultural milieus which they consider interesting.

Studii semnate de: Zoe Dumitrescu Buşulenga, Robert Weimann (R.D.G.), Dušan Nedeljković (R.S.F. Iugoslavia), Jacinto Almeida do Coelho (Portugalia), Ovidiu Papadima, Nicolae Balotă, George Muntean, Roxana Sorescu etc.

Note şi documente comunicate de Paul Cornea, Gh. Ceauşescu, Andrei Roman ş.a., precum şi rubricile: **literatura română în şcoală, confluenţe, critică şi bibliografie, actualitatea ştiinţifică, revista revistelor** etc.